ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1
1963

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL X
1
1963

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; PROF. MIHAIL BERZA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; PROF. MARCEL BREAZU; MIHAI FLOREA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; GEORGETA OȚETEA; AMELIA PAVEL — secretar științific de redacție; PROF. MIHAIL POP; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ACAD. PROF. TUDOR VIANU.

P.I.A. 11.509

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

ARTE PLASTICE

		Pag.
G. OPRESCU,	Grigorescu şi societatea vremii sale	11
AMELIA PAVEL,	Aspecte ale cronicii artistice romîneşti între 1900 şi 1916	43
SORIN ULEA,	Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti (I)	57
PAUL PETRESCU,	Imagini ale soarelui în arta populară	95

TEATRU ŞI MUZICĂ

SIMION ALTERESCU,	Specificul artei teatrale şi obiectul de studiu al istoriei teatrului	121
MIRCEA MANCAŞ,	Traduceri şi prelucrări din dramaturgia universală în prima jumătate a secolului al XIX-lea	135
ELENA ZOTTOVICEANU,	Privire asupra noii creaţii romîneşti pentru pian	149
MIRCEA VOICANA,	Cezar Bolliac şi contribuţia lui la începuturile criticii muzicale romîneşti	159

PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ

MARCEL BREAZU şi MIRCEA POPESCU,	Dialectica materialistă în teoria valorii estetice	181

NOTE ŞI DOCUMENTE

Despre unele elemente de port popular femeiesc din R. S. S. Moldovenească *(Radu O. Maier)* 189

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pag.

Relaţii etnografice între ţinuturile de pe ambele versante ale Carpaţilor *(Nicolae Dunăre)* 192
Pomelnicul cu donator al mănăstirii Moldoviţa *(Teodora Voinescu)* 204
Două vechi autoportrete din Ţara Romînească *(Pavel Chihaia)* 211
Un interior din vremea Unirii Principatelor *(V. Cândea)* . . . 222
Ipolit Strîmbulescu, artist şi profesor (1871—1934) *(Petre Oprea)* 237
Cronică 247
Recenzii . . 251
Note de lectură 263
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei în cursul anului 1962 267

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

		Стр.
Г. ОПРЕСКУ,	Григореску и современное ему общество	11
АМЕЛИЯ ПАВЕЛ,	Несколько замечаний о румынской художественной хронике в период 1900—1916 гг.	43
СОРИН УЛЯ,	Происхождение и идеологическое значение внешней стенной росписи молдавских церквей (I)	57
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ,	Изображение солнца в народном искусстве	95

ТЕАТР И МУЗЫКА

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	Специфика театрального искусства и предмет научного исследования истории театра	121
МИРЧА МАНКАШ,	Переводы и переработки драматических произведений мировой литературы в первой половине XIX в.	135
ЕЛЕНА ЗОТТОВИЧЯНУ,	О новых фортепьянных произведениях румынских композиторов	149
МИРЧА ВОЙКАНА,	Чезар Боллиак и его вклад в создание румынской музыкальной критики.	159

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

МАРЧЕЛ БРЯЗУ и МИРЧА ПОПЕСКУ,	Материалистическая диалектика в теории эстетической ценности	181

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

О некоторых элементах женского народного костюма в Молдавской ССР (*Раду. О. Майер*) 189

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Стр.

Этнографические связи областей, расположенных по обе стороны Карпат *(Николае Дунэре)* 192
Поминальник с именами жертвователей из монастыря Молдовица *(Теодора Войнеску)* 204
Два старых автопортрета из Валахии *(Павел Кихайя)* 211
Одно помещение, относящееся к периоду Объединения Румынских княжеств *(В. Кындя)* .....
Иполит Стрымбулеску — артист и учитель (1871—1934 гг.) *(Петре Опря)* 237
Хроника 247
Рецензии 251
По страницам печати 263
Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусства в 1962 году 267

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

ARTS PLASTIQUES

		Page
G. OPRESCU,	Grigoresco et la société de son temps	11
AMELIA PAVEL,	Quelques observations sur la chronique artistique roumaine de 1900 à 1916	43
SORIN ULEA,	Origine et signification idéologique de la peinture extérieure des églises moldaves (I)	57
PAUL PETRESCU,	L'image du soleil dans l'art populaire . . .	95

THÉÂTRE ET MUSIQUE

SIMION ALTERESCU,	Les caractères de l'art théâtral et l'objet de l'histoire du théâtre	121
MIRCEA MANCAŞ,	Traductions et adaptations de la dramaturgie universelle dans la première moitié du XIX^{e} siècle en Roumanie	135
ELENA ZOTTOVICEANU,	Coup d'œil sur la nouvelle création roumaine pour le piano	149
MIRCEA VOICANA,	Cezar Bolliac et les débuts de la critique musicale roumaine	159

PROBLÈMES DE THÉORIE DE L'ART

MARCEL BREAZU et MIRCEA POPESCU,	La dialectique matérialiste et la théorie de la valeur esthétique	181

NOTES ET DOCUMENTS

De quelques éléments du costume populaire féminin en R. S. S. de Moldavie *(Radu O. Maier)* 189

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Page

Les relations ethnographiques entre les contrées des deux versants des Carpathes *(Nicolae Dunăre)* 192
L'obituaire du monastère de Moldoviţa *(Teodora Voinescu)* 204
Deux vieux autoportraits valaques *(Pavel Chihaia)* 211
Un intérieur du temps de l'Union des Principautés *(V. Cândea)* . 222
Ipolit Strîmbulesco, artiste et professeur (1871—1934) *(Petre Oprea)* 237
Chronique . . 247
Comptes rendus . . 251
Notes de lecture 263
Répertoire des travaux rédigés dans le cadre de l'Institut d'Histoire de l'Art au cours de l'année 1962 267

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTE PLASTICE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU ŞI SOCIETATEA VREMII SALE

de Acad. G. OPRESCU

Sînt fecior de ţăran şi mă mîndresc cu aceasta, a spus Grigorescu în cercul prietenilor săi, o dată cînd Caragiale, glumind, îl considerase de neam grecesc, « că prea e deştept ». Se născuse în comuna Pitaru, cam la 45 de kilometri de Bucureşti, sat de pe moşia boierului Filip Lenş, om important al timpului şi extrem de bogat, deci într-un sat nu departe de palatul Brîncovenesc de la Potlogi.

Tatăl său, despre ai cărui părinţi, ca şi despre cei ai soţiei sale Ruxanda, mama lui Grigorescu, nu ştim nimic, avea o slujbă oarecum de încredere în casa şi curtea marelui boier proprietar: îi era un fel de notar-supraveghetor, cum se dovedeşte din declaraţiile unui contemporan al pictorului, pe care le-am utilizat în monografia artistului. Ion Grigorescu, tatăl, nu era el de acolo, din sat; venise în acele părţi din întîmplare, sau adus de Lenş, ca om de nădejde, nu ştim, şi nici nu cred că o vom şti vreodată. Soţia lui avea îndemînare la cusut, cum se dovedeşte mai tîrziu cînd, rămasă văduvă, « cu acul » îşi întreţine cei şapte copii. Dinspre partea ei avem totuşi o ştire despre o soră, locuind în Bucureşti, în mahalaua Cărămidarilor, aparţinînd deci acelui mediu de la marginea Capitalei, cu o situaţie socială oarecum vagă, între ţărani şi mahalagii. A trebuit să aibă oarecare avere, de vreme ce-şi poate găzdui sora, cu numeroasa ei familie. Tot din partea mamei mai avem o altă ştire, despre un unchi zugrav, la care învaţă fratele mai mare al lui Grigorescu, înainte de a intra în atelierul lui Chladek.

Prin situaţia ce ocupa, Ion Grigorescu avea intrare în orice moment în casa de la ţară, din Pitaru, a boierului, şi poate şi în palatul din Bucureşti, mai arătos decît chiar palatul domnesc. Iar pe soţia sa ne-o putem închipui adesea în preajma femeilor din familia Lenş, mai cosînd o dantelă, mai strîmtînd sau lărgind o talie sau o fustă, din complicata şi atît de plină de zorzoane toaletă feminină de prin 1840. Boierul, în costumul lui de modă veche, cu care apare într-un daghereotip, reprodus în publicaţia de *Figuri contemporane*, editată în 1911 de către Th. Cornel şi Tudor Arghezi, n-are nimic simpatic în înfăţişare: o masă umană greoaie, înfăşurată în fel de fel de stofe orientale şi postavuri îmblănite, ne priveşte cu neîncredere, cu pleoapa ochiului stîng pe jumătate lăsată, urmare a vreunui fenomen morbid

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. - Filip Lenș.

cerebral. El apărea probabil rar vederii, din ietacul lui, dar copiii, și ei numeroși, crescuți cu profesori și guvernante, înainte de a fi trimiși la studii mai înalte, la Paris, nu cred să nu se fi bucurat întîlnind, înainte de 1843, anul morții lui Ion Grigorescu, un simpatic și drăgălaș copil cum era Grigorescu, în reședința de vară a familiei, singur sau însoțind pe mama lui.

Să ne oprim puțin asupra acestui contact al unui copil simțitor, imaginativ, deștept, cu ceva atît de măreț, de deosebit de ceea ce vedea la el acasă, în locuința de dincolo de eleșteul palatului, sau la vecinii din celelalte locuințe ale argaților curții, cu acele interioare de camere, pentru el frumoase ca în vis, și să ne gîndim la efectul durabil, puternic, indelebil, ce acel contact l-a avut asupra vieții lui viitoare. Era numai de cinci ani, ce e drept, dar știind rolul unor asemenea întîmplări asupra altora, lămurit expus în autobiografii, ne putem ușor închipui plăcerea supremă a acestui vizual prin excelență, cum va fi Grigorescu. Căci, cum și de ce nu putem ști cu siguranță, poate ca să semene cu Ipsilanti, protectorul său (al cărui profesor de franțuzește fusese, se pare), sau ca să satisfacă gustul și capriciile soției sale și ale copiilor întorși în vacanțe de la învățătură din Paris, Filip Lenș strînsese în casele sale de la București și Pitaru numeroase și adesea valoroase, chiar după criterii exigente, opere de artă, îndeosebi mobile, picturi și miniaturi. În studiul menționat la începutul acestui articol, studiu redactat, e drept, cam în stilul apologetic și bombastic în care, în vremea Renașterii, biografii familiilor mari italiene le căutau originea printre zeii Olimpului și în istoria vechii Rome, sînt totuși amănunte precise și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. – CHLADEK ANTON: Autoportret.

fotografii, care trebuie luate în considerare. Ca director al Muzeului Toma Stelian, după 1930, cînd partea cea mai însemnată a colecţiilor Lenș fusese răspîndită într-o vînzare publică, la Paris, am avut ocazia să primesc în dar, pentru muzeu, restul acelor colecţii, în care se mai găseau piese nu lipsite de interes. Putem conchide deci, că primul contact al pictorului de mai tîrziu cu lumea exterioară a fost unul dintre cele mai rare, mai variate și mai bogate în consecinţe, și că el n-a putut uita niciodată acel contact.

Cîtă deosebire cu ceea ce-l aștepta la București, după 1843! Sărăcie și tristeţe, griji, nesiguranţa zilei de mîine, cu mîncare puţină sau de loc, cel mult libertatea de a hoinări, cu alţi copii de vîrsta lui, în acel mediu de margine de oraș mare, cu maidane și locuri de joacă, și cu felurite și amuzante întîmplări zilnice. Grigorescu povestea mai tîrziu lui Vlahuţă și altor prieteni romîni unele episoade din acești ani negri, cu prea puţine zile mai luminoase.

În aceeași mahala avea treburi atunci un pictor cunoscut, Anton Chladek. Este o ocazie potrivită ca unul din fraţii mai mari ai lui Nicolae, Gheorghe, care învăţa să picteze icoane cu acel unchi al mamei lui, despre care am vorbit, să treacă de la acel maestru popular la un meșter mai învăţat și mai reputat, la zugravul de icoane Chladek. Exemplul fratelui mai mare începe să preocupe și pe cel mai mic. Carte nu putea învăţa: era prea sărac. Abia dacă ajunsese să citească și să scrie, foarte aproximativ, cum se vede din ortografia lui de mai tîrziu; îl învăţase, pe apucate, mama lui. Nu-i rămînea decît să se facă și el iconar și aceasta i se pare lucrul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cel mai potrivit. Amintirea minunilor întrezărite la Pitaru îl îndeamnă în aceeași direcție. Poate că Chladek va consimți să se ocupe și de el, ceea ce se întîmplă într-adevăr.

Este al treilea mediu social cu care Grigorescu vine în contact în scurta sa existență de 10 ani.

Pe Chladek îl întîlnim în București, într-un act public, la începutul anului 1836, unde venise probabil către finele lui 1835. Aducea cu el o educație, și ca om, și ca artist, cu totul excepțională, față de nivelul ce se întîlnea la noi în acea vreme. Călătorise, avusese contacte cu arta mare, și la Viena, și la Milano, înainte de a începe o carieră de portretist, de miniaturist și de litograf, la Budapesta, unde, conform obiceiurilor timpului, era un client obișnuit în cafenelele frecventate de artiști, între alții și de Lecca, cafenele de unde porneau desene pentru litografiile populare, reprezentînd celebrități teatrului și ale operei, și diverse mici bucăți distractive, pentru almanahuri. În Pesta — amănunt ce merită să fie pus în evidență — Chladek făcuse portretul lui Kazinczy, « filosof ungarez », cum notează el pe spatele portretului, — azi în posesia urmașului pictorului, academicianul Ionescu-Mihăiești, — al acelui reprezentant de seamă, în Ungaria, al ideilor progresiste, chiar arestat o dată pentru asemenea idei.

Ca prieten al lui Ionescu-Mihăiești, fiul fiicei celei mai tinere a lui Chladek, am avut ocazia să cunosc mai de aproape pe cea de a treia soție a acestuia, sîrboaică, care i-a supraviețuit, și să am asupra familiei, a felului de viață a acesteia, și a ceea ce îl întîmpinase acolo, ca mediu social, pe Grigorescu, date sigure și interesante.

Chladek avea despre artă, despre rolul în societate al artistului, despre considerația publică ce merita și despre viața de familie, o idee care decurgea, pentru un om instruit și educat, din ceea ce văzuse el înainte de a veni la noi, în burghezia mijlocie austro-ungară. Nimic în acea casă din apucăturile boeme ale artiștilor, ci numai ordine, respect reciproc între soți, supunere și decență din partea copiilor, care toți mergeau la învățătură (fetele în pensioanele conduse de călugărițele catolice), muncă regulată și bine răsplătită. Această atmosferă îl aștepta pe micul Grigorescu, în 1848, intrînd în casa și în atelierul lui Chladek, ca ucenic. Fiecare membru al familiei vorbea două sau trei limbi — pe cea romînească, de către cei mai bătrîni, evident cu greșeli —, citea în orele lui libere, chiar și capul familiei, cînd avea vreme, care și adnota ceea ce-i plăcea, din cărțile citite.

Locuiseră la început, cînd lui Chladek îi mergea bine, în case proprii, nu departe de biserica Boteanu. Îmbătrînind însă, îi scăzuse vederea, poate și din pricina tehnicii prea mărunte și obositoare, cu care se cuveneau executate miniaturile. Invenția daghereotipiei, apoi a fotografiei, a trebuit să aibă și ea consecințe grele în cariera unui miniaturist. Ca să-și întrețină familia, cu copiii în școli, deși unele cheltuieli, mai ales pentru fete, erau compensate cu pictura religioasă, el se ocupase și cu creșterea viermilor de mătase, într-o grădină din Cărămidari, de unde vine și contactul cu cei doi tineri Grigorescu, își vinde casa și se mută în curtea uneia dintre primele fabrici în stil mare din București, la Coșul Înalt, cum se numea acea clădire de formă neobișnuită la noi, în fundul curții căreia erau cîteva locuințe, ce se dau cu chirie. Acest Coș Înalt era cam în strada Teilor, nu departe de străzile de mai tîrziu a Sălciilor și Popa Chițu. Aici îl găsește Grigorescu, în 1848.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ceea ce ne surprinde oarecum, este că acest vechi « progresist », acest pictor admirator al « filosofului ungarez », în 1848 rămîne liniştit în atelierul său şi nu dă nici un semn de entuziasm şi de adeziune la mişcarea care însufleţise alţi confraţi. Este desigur o atitudine dictată de jena unuia care se simte străin încă, în ţara în care se găsea, dar şi cea a omului în vîrstă înaintată, căci Chladek avea atunci 54 de ani, poate şi născută din teama de a-şi pierde o clientelă recrutată mai ales dintre cei contra cărora se îndrepta revoluţia. Conchidem de aici că, în numeroasele convorbiri ale lui Chladek cu ucenicii, ideile politice nu-şi găseau loc.

Poziţia noului ucenic era cea obişnuită în asemenea împrejurări şi în acel timp. Locuia cu familia şi mînca poate cu copiii lui Chladek, sau numai cu alţi ucenici, cînd se găseau mai mulţi în atelier; da o mînă de ajutor la ale casei, legăna un copil, la nevoie făcea o cursă în oraş, mătura atelierul, dar în primul rînd ajuta pe maistăr, frecînd culori sau îndeplinind orice altă operaţie, mai mult fizică, de care acesta avea nevoie, şi, bine-înţeles, primind sfaturi tehnice, o corecţie, la un lucru ce executase singur.

Grigorescu a vorbit lui Vlahuţă uneori de traiul, timp de doi ani, pe lîngă Chladek, fără să-l numească. Era sever uneori, « sucit » şi repezit, dar noi ştim că acesta era tonul în ateliere, faţă de ucenicii zburdalnici şi nedisciplinaţi. Se cam ferea apoi să spună şi să arate ciracilor tot ce ştia, simţea adică un fel de gelozie, şi nu-şi divulga secretele procedeului său, ca să nu-şi facă din elevi, mai tîrziu, concurenţi. Dar tot Grigorescu povesteşte cum îi încuraja adesea, cînd izbuteau un lucru bun, pe el mai ales, care reuşea « pămînturile », adică peisajul în care erau plasaţi sfinţii; cît de frumos şi de interesant le povestea apoi despre ceea ce văzuse în ţări străine, şi despre maeştrii pe care îi admirase acolo; cum le comenta de interesant tablourile, cu care venise în ţară el însuşi, şi copiile pe care le făcuse în muzeele mari, dintre care unele au rămas în familie pînă astăzi, iar altele au fost vîndute, ocazional, tot de numeroşii moştenitori ai familiei. Iată deci o perioadă de ucenicie cu totul altfel decît cea teribilă şi atît de plină de peripeţii amare, prin care trecuse, cam în aceeaşi vreme, Vasile Mateescu, şi pe care o cunoaştem din interesanta sa autobiografie.

Fig. 3. — N. GRIGORESCU: Sft. Gheorghe. M-rea Agapia.

Chladek era admirabil ca miniaturist şi un portretist destul de onorabil, superior în genere, cu excepţia lui Barabas, contemporanilor romîni sau străini de la noi. Dar nu spre aceste genuri se îndreaptă Grigorescu în atelierul maestrului său. Acesta mai picta şi icoane, devenise un iconar vestit. În această direcţie îşi concentrează silinţele copilul de zece ani care, de la Chladek, în primul rînd doreşte să înveţe « cum să facă iconiţe ». Pentru el pictura însemna atunci, mai ales

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un mijloc de a-și cîștiga existența și de a ușura nevoile mamei sale, bineînțeles în opere cît mai plăcut executate, căci altfel nu le-ar fi cumpărat clienții, dar nu surse de emoție artistică pentru un eventual privitor. Dar nici aceasta nu va întîrzia: în vederea acestei noi faze în cariera sa, el va avea nevoie de o altă inițiere, pe care nu o va căpăta decît după plecarea din țară, la Paris.

« După doi ani », povestește încă Grigorescu, « m-am întors acasă și am început să fac singur iconițe ». E necesar să vedem, în afară de ce era indispensabil pentru a reuși o « iconiță », cu ce se mai întorcea el acasă. În familia lui Chladek el avusese ocazia să-și completeze educația, să cunoască o formă de viață închegată, o societate și o atmosferă de tip burgez, să-și asimileze cunoștințe necesare pentru traiul unui viitor pictor. Aceste cunoștințe îi vor fi de folos din ce în ce mai mult în relațiile, nu cu publicul din bîlciuri și aglomerări populare, căruia i se destinau iconițele, ci cu clientela bogată ce va face apel la el, în cariera lui de mai tîrziu. Grigorescu, inteligent și nu lipsit de spirit practic, va ști profita de ceea ce prinsese de la Chladek, el însuși deosebit de atent în relațiile cu lumea, politicos, prevenitor, dar și de la partea feminină a familiei acestuia. Pe lîngă aceasta, Chladek, cu o lungă și variată experiență de artist, cunoscător al moravurilor mai multor țări, nu se mărginea să învețe pe elevii săi meseria de a picta. Le dase încă sfaturi practice despre cel mai potrivit fel de a prezenta clientului o operă, de conservarea acesteia, de atitudinea pe care se cuvenea să

Fig. 4. — Prințesa Trubețkoi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — N. GRIGORESCU
Ieromonahul Piersiceanu.

o aibă cu amatorii, ca să-i atragă, și chiar cum să se poarte cu alți confrați. Dar toate preceptele practice, oricît de utile, sînt de mai puțină importanță decît informațiile generale asupra istoriei picturii, pe care Chladek le dobîndise în călătorii și analizele de opere din muzee, informații și analize pe care Grigorescu le sorbea « în culmea fericirii », și decît ceea ce rămăsese elevilor din examenul operelor bătrînului maestru însuși și din comentariile și explicațiile ce le însoțeau.

Este sigur apoi că acea manieră delicată, ușoară și fermecătoare a lui Grigorescu, acea tandrețe în expresia sfinților tineri, suavitatea coloritului său, chiar în primele lucrări cunoscute, în care se mai simte încă inexperiența, din înțelegerea adîncă a felului de a executa o miniatură reușită, a lui Chladek, îi revenea.

★

Grigorescu este și rămîne, pînă în 1860, un pictor religios. Este aceasta la el o necesitate irezistibilă, ori numai o nevoie de a se acomoda împrejurărilor, iată întrebarea ce trebuie să ne punem încă de acum, deși, pînă mai tîrziu, nu avem a face decît cu opera unui copil precoce. Nu cunoaștem decît puține din acele « iconițe », păstrate cu grijă, oriunde mai există în familii. Ar fi imprudent să judecăm sentimentul pictorului după imagini convenționale, cum erau acelea, stereotipe și făcute din cap, adesea, în scop comercial, cu însușirile însă ale unui tînăr extrem de dotat, mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ales în ce privește farmecul suav al coloritului. Dar el, pînă să plece la Paris, în 1861, pictează aproape numai artă religioasă, compoziții mari cu subiecte dramatice, ori scene cu două sau trei personaje, în care, dacă l-ar fi avut, ar fi transpirat măcar o fărîmă de misticism. Dar nu-l are, nu-i găsim nicăieri acel sentiment mistic necesar pentru asemenea subiecte, cînd sînt sincere și spontane; nici chiar la Agapia, opera lui capitală în acest gen. Toate compozițiile și personajele din aceste compoziții au un aspect lumesc, convențional adesea, bazat pe o concepție estetică clasică, dar cu nimic în ele care să ne facă să recunoaștem pe autorul lor ca stăpînit de credință religioasă, cu excepția epitafului de la Zamfira, de care vom vorbi. Ar fi imprudent să tragem de aci concluzia precipitată și să-l presupunem ateu sau ceva similar. Ceea ce transpiră din toate operele lui, este fără îndoială o indiferență desăvîrșită față de ideile cuprinse în compozițiile pictate, față de conținutul lor bisericesc, și o atenție exclusivă acordată importanței lor ca reprezentări umane, aspectului lor conform adevărului, execuției lor cît mai atrăgătoare posibil. Dar, această problemă este importantă și vom avea ocazie să revenim asupra ei.

În 1850 se desparte de Chladek și, cu iconițele într-o mapă sau învelite într-o bucată de pînză, Grigorescu intră, ca într-o apă imensă, în care va trebui să reușească să se țină mereu deasupra, în mulțimea pestriță și clocotitoare în care atîtea interese opuse se izbeau, a populației de vînzători și cumpărători bucureșteni, din marile aglomerații ale Capitalei. Aici va învăța Grigorescu ce este viața, ce trebuie să știe și să se facă că știe, cel care vrea să răzbească, mai ales cînd n-are decît doisprezece ani, cum avea el, și are de luptat cu concurenți mult mai vîrstnici, mai experimentați, mai familiarizați cu gustul mulțimilor. Grigorescu însă are două însușiri care-i vor fi de mare folos: e îndrăzneț și isteț, la vorbă și la fapte, știe să dea o ripostă și chiar un pumn, nu se lasă intimidat, cum ne spune Serafim, care l-a cunoscut de aproape; apoi, este încă aproape un copil, adică o ființă « nevinovată », din mîna căreia o icoană are o virtute pe care n-o mai posedă în același grad o altă icoană, din mîna unuia mai păcătos.

Noi, cei de azi, cu traiul nostru așa de strict organizat, nu ne putem închipui nici pe departe ce putea fi viața plină a Capitalei, acolo unde erau pîlcuri mari de oameni, iar pîlcuri și adunături de fel de fel de cetățeni erau mai pretutindeni, pînă și în curtea palatului domnesc. Te întîmpina oriunde haosul aparent — căci și aceste mulțimi își aveau ordinea și normele lor — din bîlciurile de azi, pe unde mai există asemenea bîlciuri, ori din Piața Unirii, a Capitalei. Celor inteligenți, cum era Grigorescu, li se deschid porțile și pătrund. Mulți, veniți de la țară sau din suburbiile orașului, se întorc însă învinși, de unde au venit. Vînzarea aceluiași obiect, iconițele, în cazul lui Grigorescu, creează dușmănii, dar și prietenii și asociații. Nu cred ca Grigorescu să fie o excepție la această regulă, deși, așa cum îl cunoaștem, în epocile în care îl putem urmări, nu-i un om prea sociabil. În orice caz, pînă la 1853, cînd pictează și datează unele icoane de la Băicoi, nu știm mai nimic despre el. În 1853, poate chiar în 1852, adolescentului de 14—15 ani i se încredințează o serie de icoane mari, care azi despart pronaosul de naos, și multe prăznicare, adică icoane ce se pun pe iconostas, pentru a comemora sărbătoarea zilei, acțiune, cum se vede, de îndrăzneală din partea ctitorilor, dar și din partea pictorului, care își asuma o foarte mare răspundere. El nu se angajează singur; își ia un colaborator în subordine, de vreme ce,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Grigorescu la 19 ani.

în iscălitură, numele lui Grigorescu e primul, iar cel al lui Niţă Pîrîiescu, despre care nu mai ştim azi nimic, este sub acel al lui, în biserica cea mare din satul Băicoi.

În cei trei ani zbuciumaţi de cînd părăsise pe Chladek, se întîmplase deci tocmai ce prevedeam mai sus: Grigorescu își aflase, dacă nu un prieten, cel puţin un colaborator, care nu putea fi cu mult mai în vîrstă decît el. Și încă ceva: sosirea în ţară a lui Tattarescu, în 1852, tot un pictor eminamente religios, dar trecut prin școlile celebre de la Roma. Grigorescu nu dispreţuiește atunci, și nu va dispreţui nici mai tîrziu, lecţiile unor artiști cu vază, cum o probează copiile numeroase ce execută; el se uită totdeauna cu interes la lucrările unuia, pe care îl crede mai experimentat, și învaţă de la el. Așa procedează acum cu Tattarescu, și o va face mai tîrziu pentru rarele lui compoziţii istorice, înainte de a părăsi ţara, cu Lecca. În ambele cazuri el n-a avut însă mult profit; nici de la Lecca, nici de la Tattarescu, nu putea învăţa mai nimic, căci darurile lui erau chiar atunci cu mult superioare celor ale amîndorura. Această dispoziţie probează din partea lui, totuși, o conștiinţă profesională perspicace, dar și modestie, calitate atît de rară la artiști.

Amintirea învăţăturii lui Chladek se estompează încetul cu încetul, așa încît, în afara sugestiilor privind culoarea, aproape nu mai rămîne nimic din ea. Oricare din lucrările cu temă religioasă de atunci ale tînărului de cincisprezece ani sînt mai complete și mai atrăgătoare, mai serios concepute chiar, decît ceea ce ne-a rămăs de la bătrînul maestru, în acest gen. Portretul, fie el operă de șevalet, fie el miniatură, forma de pictură în care Chladek se distingea cu adevărat, Grigorescu, cît fusese în atelierul acestuia, îl neglijase

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu totul. Pentru ambele feluri de portret i-ar fi trebuit însușiri și o pregătire pe care nu le avea atunci, și pe care le va dobîndi numai în Franța. El, remarcabilul desenator de mai tîrziu, nu știa desena și nici aranja altfel decît convențional o figură în cadru. Or, fără aceste însușiri, un portret nu există.

Picturile de la Băicoi le executase la comanda prințesei Trubețkoi, fiică de prinț romîn și nepoată de domn, soția unuia dintre cei mai înalți boieri, în ierarhia nobilimii ruse, prințul Serghie Trubețkoi. Pînă să ajungă la acest contact cu cea mai înaltă aristocrație a timpului, în țara noastră și chiar în Rusia, Grigorescu, în cincisprezece ani, întîlnise surprinzător de multe medii sociale: țăranii, de categoria părinților săi, pe moșia lui Lenș; familia acestui mare boier, mai ales fiii și fiicele acestuia, deosebiți prin naștere și cultură; rudele sale mai în vîrstă, prietenii acestora și toți copiii de seama lui, zburdalnici și probabil fără știință de carte, din Cărămidari; mediul burghez și cu îngrădiri de tot soiul în purtare, al familiei lui Chladek; libertatea fără frîu, vorba îndrăzneață, purtarea fără opreliști, a micilor și mai marilor negustori ambulanți din piețele Capitalei, cînd vindea iconițe; cîțiva artiști, tineri și mai vîrstnici, selecționați după afinități de temperament și de morală, cu care întîmplător se întîlnise, iar acum lumea protipendadei, nu ca mic copil tolerat și fără prea multă judecată, ca la Pitaru, ci ca executant al unor planuri precise, de care depindea viitorul lui, un fel de examen dat în fața frumoasei prințese Trubețkoi.

Anul 1853, întîlnit pe icoane, este și anul tîrnosirii bisericii, deci lucrul celor 28 de icoane, din care șase mari, iar restul prăznicare, a trebuit, cel mai tîrziu, să fie început în anul precedent, cînd Grigorescu n-avea decît 14 ani. Comanda se datora unei întîmplări fericite. Prințesa văzuse o Maica Domnului zugrăvită de Grigorescu, poate cea care acum se află îmbrăcată în argint, lîngă unul din stîlpii ce despart pronaosul de naos, la Băicoi și imediat s-a hotărît ca pictura fundației sale, de la moșia din acel sat, să fie încredințată acestui atît de dotat adolescent.

Devenit cunoscut staroștilor de bresle și unor negustori, ctitori și binefăcători ai bisericilor din Capitală, prin ceea ce realizase, spre uimirea tuturor, la Băicoi, Grigorescu este însărcinat să picteze icoane importante pentru unele biserici din București. Activitatea sa principală este însă în legătură cu cîteva mănăstiri în care, în unele, ca la Căldărușani, completează ceea ce se stricase din vechea zugrăveală sau adaugă cîteva teme noi, în altele, ca la Zamfira și mai tîrziu, în ultimii ani petrecuți în țară, înainte de plecarea la Paris, la Agapia, el pictează edificiul în întregime. Existența lui se petrece astfel în mare parte printre călugări și călugărițe, mediu diferit de oricare altul ce ar fi putut întîlni în viața sa de toate zilele, și în care el găsește, după neliniștea și tensiunea creației, liniștea necesară unui artist, bunăvoință și înțelegere față de el. Mai ales Căldărușanii, mănăstire de călugări, îl atrage și îl interesează, în celelalte mănăstiri, de călugărițe, simțindu-se oarecum nelalocul lui. După cele afirmate mai sus, evident că la Căldărușani, unde revine adesea, chiar după ce părăsise țara și se întorcea numai pentru un scurt timp în București, el nu-și petrecea vremea în discuții teologice, ce nu-l interesau. Atmosfera însă, prietenească și calmantă, de acolo, îi era ca o binefacere, de care avea nevoie, după evenimente zbuciumate, griji și oboseli.

În această mănăstire și la Zamfira, cele cîteva sute de bărbați și de femei, veniți acolo căutînd poate o consolare, erau mai toți recrutați din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mediul rural, erau adevăraţi ţărani. Cu tot contactul pe care Grigorescu îl avea şi îl avusese cu persoane din înalta societate, el se simte aproape de ei. Faţă de ei, el nu are nevoie să pară altfel de cum este. O libertate de vorbă şi de atitudine, o spontaneitate, plăcerea de a fi sincer, tot însuşiri pe care se ferea desigur să le arate curent faţă de ceilalţi cu care se întîlnea, îl rînduiseră la un loc cu cei pe care o rasă călugărească nu-i schimbase, nu-i îndepărtase de adevărata lor fire, în ce priveşte vorba şi purtarea. În fond, ei îi aduc aminte că şi el nu e decît un ţăran, excepţional dotat, cu multă experienţă pentru vîrsta lui, şi frecat de lume.

Totuşi, nu Căldăruşanii, ci Zamfira, care ocupă pe artist între 1856 şi 1857, este monumentul asupra căruia ne vom opri. Aici a practicat Grigorescu şi procedeul frescei, care-i era cu totul neobişnuit. Dar nu asupra detaliului acestuia voi insista; el nu mi se pare de o mare însemnătate. I s-a cerut desigur să se servească de frescă, procedeu tradiţional, de către cei care făcuseră comanda, li s-a supus, iar rezultatul l-a nemulţumit în aşa grad, încît nu a mai practicat-o niciodată. Ce este de reţinut însă de la Zamfira, este că pentru această mănăstire el a zugrăvit aşa-numitul epitaf de la Zamfira, singura operă în care se simte o participare de ordin pasionat religios şi, într-o altă ordine de idei, că tot aici a întîlnit pe Isaiia Piersiceanu. Este omul care, în această vreme, a exercitat asupra artistului o influenţă hotărîtoare. Înainte de plecarea pentru studii la Paris, Isaiia Piersiceanu este acela care îi dă toate informaţiile de care Grigorescu crede că ar avea nevoie, şi ştirile despre viaţa din Occident, în vederea planurilor lui viitoare.

Piersiceanu era călugăr şi aparţinea mănăstirii Neamţ. Era însă un tip de călugăr surprinzător şi cu totul deosebit de ideea pe care ne-am face-o astăzi de un monah. Mai avusesem în ţară la noi un alt călugăr, asemănător cu acesta, pe Scarlat Vîrnav, boier şi el, ca şi Piersiceanu, care colecţionase în străinătate opere ce trebuiau să constituie sîmburele unei pinacoteci ieşene şi care, trimise în ţară, din cauza ignoranţei şi neglijenţei autorităţilor, mucegăiseră în vamă, la Galaţi. Şi Piersiceanu călătorise în Europa, dincolo de hotarele ţării noastre. Observase şi cîntărise cu atenţie ceea ce văzuse, se interesase de artă, de artişti, de viaţa lor, în Paris şi în alte centre, şi chiar în ţară îl vedem vizitînd după plac Zamfira, mai tîrziu Agapia, apoi Athosul, unde se pare că moare. Ştia multe şi mai ales povestea despre tot ce ştia, cu un farmec irezistibil. Grigorescu este captivat de ce aude, îi ascultă, fără opoziţie, sugestiile, printre care cea mai de seamă era îndemnul de a pleca, fără întîrziere, ca să-şi completeze studiile la şcoli înalte, la Paris. Grigorescu îi face portretul, în acelaşi timp cu portretul în care s-a reprezentat pe el însuşi, din nevoia poate de a lăsa o urmă simbolică a legăturii lor. Este evident că el se simte aproape de omul acesta, cum nu se simţise faţă de nimeni altul, şi cum i se va mai întîmpla numai cu mulţi ani mai tîrziu, cu William Ritter. Piersiceanu este însă un alt om, n-are nimic din dedesubturile dubioase ale aceluia. Pare bolnăvicios în portret, poate tuberculos, ceea ce n-ar fi imposibil în vremea aceea, cînd tuberculoza făcea ravagii printre intelectuali. Înfăţişarea este afectuoasă, privirea caldă şi inteligentă. Este exact tipul celor care simt puternic viaţa, le place s-o povestească şi se încălzesc povestind-o, ceea ce explică efectul vorbelor lui asupra lui Grigorescu. Împreună, ei tot fac la planuri de călătorii, şi nu se mai pot despărţi unul de altul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Mihail Kogălniceanu.

Ca să poată pleca cu Piersiceanu, Grigorescu avea însă nevoie de un sprijin de la stat, adică de o bursă. Ceruse în trecut un ajutor în acest sens domnitorului Știrbei, prin ianuarie 1856. Însoțise suplica sa de o compoziție istorică, azi pierdută; dar domnitorul, neînțelegînd bine de ce e vorba, dase ordin să i se ușureze formarea intelectuală în colegiul Sf. Sava, și-i dăruise 100 de galbeni. Cruntă decepție, natural. În același an, în toamnă, aflînd că unchiul prințesei Trubeţkoi, protectoarea lui de la Băicoi, trecea prin Ploiești, Grigorescu mai încercă o dată norocul și îi ieși în întîmpinare cu o nouă jalbă, dar și aceea rămasă tot fără rezultat. Relaţiile pictorului cu oficialitatea timpului, cu cei pe care el, în petiţiile lui, îi numea « părinţii Romîniei », sînt absolut descurajatoare. Iar Piersiceanu continua să-l fascineze cu îndemnuri de plecare. Se poate o situaţie mai amarnică? Dar, ca efect al atîtor jalbe cu apostile domnești, în cele din urmă Eforia Școalelor se simte obligată să declare totuși un concurs de bursă, pentru Italia, în vederea unei catedre de desen « în ghimnaziul Capitalei », în septembrie 1856. Grigorescu se înscrie și el la acest concurs, dar, neposedînd calificativele de studiu necesare, bursa revine celuilalt candidat, lui C. I. Stăncescu. Este personajul care va domina multă vreme, la întoarcerea din Paris, viaţa plastică la noi, și, într-un fel, prin slujbele ce ocupă, viaţa culturală va deveni o nenorocire culturală, dar care, spre uimirea noastră, faţă de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Grigorescu va arăta, poate încă de atunci, o prietenie, care-și va da roadele la sosirea acestuia în Paris.

Eliminat de la concursul de bursă pentru Italia, schimbată tot la intervenţia rivalului său, om cu proptele, în bursă la Paris, Grigorescu se resemnează, dar nu-și pierde speranţa. Dacă nu ajutat de stat, atunci prin mijloace proprii, așa cum îl asigură și nedespărţitul său prieten Piersiceanu, el tot va putea merge în străinătate. Lasă neterminat lucrul la Zamfira, în grija fratelui său Gheorghe, și împreună cu Piersiceanu, care avea treburi cu mănăstirea căreia aparţinea, la Neamţ, între altele pentru a obţine permisiunea de a trece graniţa, pleacă cu acesta în Moldova. Intenţia lui era, cu banii ce-i mai rămăseseră de la Zamfira, să iasă din ţară și, odată la Paris, să vadă ce e de făcut. Dar nenorocirile se ţin lanţ. La Neamţ, prietenul său cade greu bolnav, și plecarea lor e amînată.

Tocmai atunci însă, stariţa mănăstirii Agapia se afla în căutarea unui pictor, pentru a zugrăvi biserica, de curînd reînnoită. Văzînd o icoană de Grigorescu, pusă la loterie în geamul unei prăvălii din Piatra Neamţ, stariţa, Tavefta Ursachi, femeie energică și cu judecată sigură, despre care Grigorescu va zice cîndva că era în stare să conducă o ţară, alese pe autorul acelei icoane, pentru săvîrșirea marii opere, ce intenţiona să ducă la îndeplinire. Contractul, în care totul este prevăzut și care va aduce autorului picturii 2 000 de galbeni, este din 2 aprilie 1858. La Neamţ, în așteptarea însănătoșirii lui Piersiceanu, Grigorescu își mai făcuse un prieten, pe călugărul Iosif Gheorghian, viitorul mitropolit, și el umblat prin străinătăţi, și el în curent

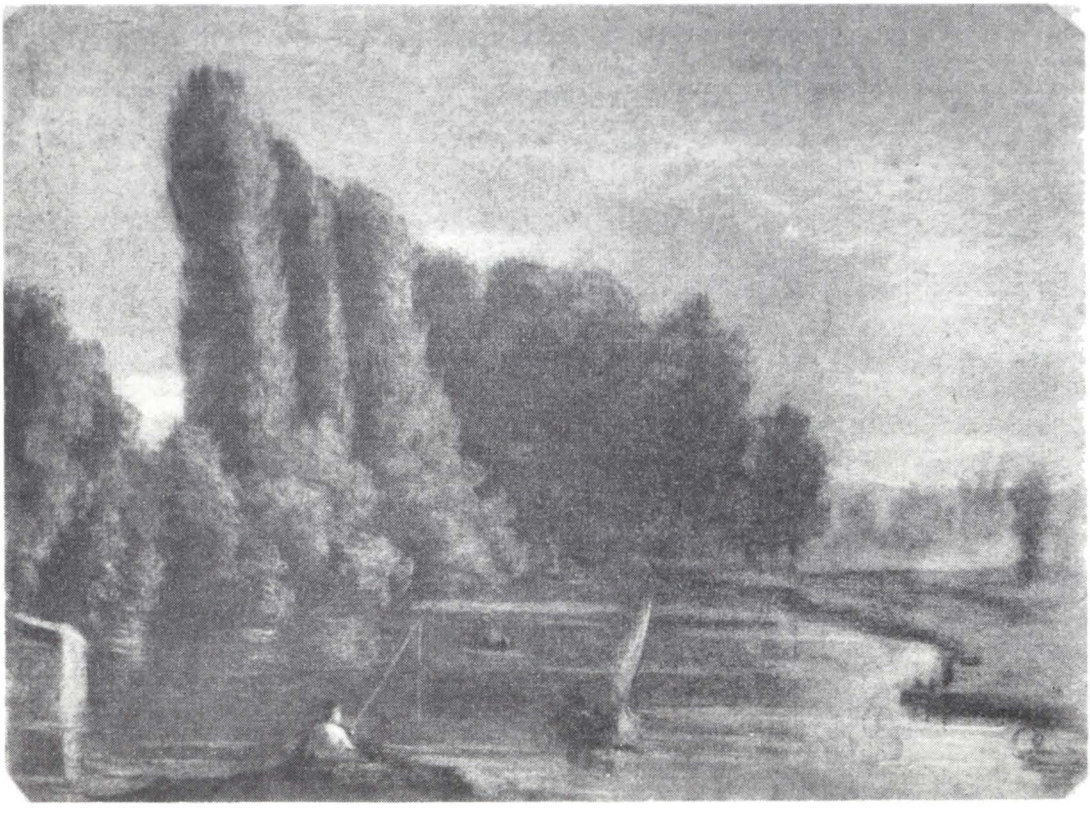


Fig. 8. — N. GRIGORESCU: Peisaj din Saint Denis, 1861.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu ceea ce se întîmpla în Apus, în arta picturii. Ca urmare a acestei noi prietenii, un alt portret se adaugă celor două pînze executate atunci, cea reprezentînd pe Grigorescu însuși, și cea cu imaginea lui Piersiceanu.

Și Gheorghian, ca și Piersiceanu, aparținea tot mediului monastic, însă de altă calitate intelectuală decît călugării și călugărițele de la Căldărușani și Zamfira. Fixat la Agapia, pentru a începe lucrul, Grigorescu este astfel din nou în mediul călugăresc, pînă la terminarea zugrăvirii, mediu însă mult deosebit de cele întîlnite anterior. Agapia constituia pe atunci în Moldova și va constitui multă vreme, pînă către începutul secolului nostru, ceva asemănător cu mănăstirile franceze, în care fetele nobililor, cele fără zestre, deci care nu se pot ușor mărita, văduvele tinere, tot din clasele aristocrate, femeile ce suferiseră în viață decepții, sau care, după o existență mondenă și furtunoasă, căutau un refugiu liniștit și iertarea păcatelor. Fiecare călugăriță își avea căsuța ei, își petrecea vremea rugîndu-se sau lucrînd, dar și vizitînd pe una sau alta dintre surori. Maica Tavefta îngrijea ca nimeni să nu iasă din strictul program al vieții monahale, măcar în aparență. Grigorescu, un tînăr sănătos și bine făcut, cu un cap admirabil și respirînd bărbăția, nu așa cum se pictase în 1857, prea copilăros, în portretul despre care am spus poate prea mult bine în monografia mea, ci așa cum îl arată fotografia din 1860: cu plete negre, romantic pieptănate și încadrîndu-i obrazul, cu ochi ce te pătrundeau ca săgeata, sigur de el, vădit destinat gloriei și conștient de această însușire supremă în viață, nu putea lăsa indiferente atîtea femei tinere. Dar Tavefta avea ochii pe el. E mai mult ca probabil că, în afară de maicile bătrîne, pe care pe unele și le-a luat de model, cu celelalte, convorbirile sale, natural supravegheate, erau rare, scurte și fără importanță.

De mai multă vreme locatar al mănăstirii, el dorește să servească comunitatea, nu numai lăsînd după el frumoasa pictură de pe pereți, de pe icoane și catapeteasmă, dar și făcînd cîteva eleve, care să se poată consacra picturii religioase după plecarea lui. În acest scop el înjghebează un fel de școală pentru zugrăvit icoane, cu maicile mai tinere. Unele, prin educația ce primiseră înainte de a intra în mănăstire, aveau chiar noțiuni de desen și acuarelă, foarte la modă atunci pentru formarea gustului fetelor nobile. Această școală de pictură ar fi facilitat oarecum contactul și convorbirea lui Grigorescu cu elevele, dar totul s-a petrecut cum se cuvenea.

Dar Agapia nu era numai o mănăstire; ea era, în timpul verii, și o stațiune climaterică, cum se zice astăzi. Aici veneau rude de-ale maicilor și chiar vizitatori străini, sezonieri. Cu aceștia pictorul putea intra în vorbă, lega prietenie și se comporta altfel decît cu călugărițele. Unul, un tînăr profesor ieșean, Miltiade Toni, se știe sigur că i-a servit chiar de model, pentru poate cea mai reușită icoană, cea de pe ușa din stînga a altarului, adică pentru admirabila figură a sfîntului Gheorghe.

În 1859, în ianuarie, deci în toiul iernii, se găseau în mănăstire destule persoane, nu numai maici, care să se entuziasmeze, împreună cu Grigorescu, la știrile în legătură cu Unirea, care să umble în afară de mănăstire după ziare, și să comenteze, nu « novitale » cuvînt probabil rău citit la tipărirea manuscrisului lui Vlahuță, ci « novități ». Grigorescu ne spune cum s-a repezit atunci « în tîrg », la ce entuziasm delirant a fost martor, și cîte crochiuri pentru eventuale tablouri despre Unire a schițat în zilele următoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La mijlocul anului 1860 pictura Agapiei era gata. Grigorescu este din ce în ce mai hotărît să plece în străinătate, dar și mai fără de speranță că statul i-ar putea veni cumva în ajutor. Nu-i rămînea decît să strîngă singur suma necesară pentru călătorie și o ședere la Paris, pînă și-ar epuiza economiile. Nu stă însă inactiv și tocmai în vederea viitoarei călătorii el pictează, la finele anului 1860 și la începutul anului 1861, cu ajutorul altor zugravi, mai mult dirijînd munca altora, decît pictînd el însuși, o biserică la Pucheni-Mari, la marginea șoselei între București și Ploiești, fundație a unui bogătaș al vremii, Iorgu Niculescu-Dorobanțu. Detaliile acestei comenzi ne sînt cunoscute de la soția lui Th. Aman, căsătorită mai înainte cu ctitorul de la Pucheni. Și de data aceasta clientela îi venea deci de la cei din clasa suprapusă. Are apoi durerea să-și piardă mama. Nimic nu-l mai obligă să rămînă în țară; va pleca la Paris în orice caz, pe banii lui, își zice el, întîmplă-se orice s-ar întîmpla.

Din starea aceasta de spirit înfrigurată, explicabilă înainte de a lua o hotărîre atît de serioasă, ca cea ce a părăsi țara, cam la întîmplare, el care n-avea decît cunoștințe sumare de limbă franceză și care nu făcuse pînă atunci decît o pictură fără trecere în țara străină și catolică spre care aspira, îl scoate o întîmplare cu adevărat miraculoasă. Printre vizitatorii Agapiei din timpul verii, se găsea și omul de stat, acum ministru al lui Cuza, Mihail Kogălniceanu. Era nu numai romînul cel mai clarvăzător în materie de politică din jurul capului statului, dar și un amator priceput al artei, aproape fără rival în acel timp, cu excepția poate numai a lui Aman. El vede pictura bisericii și rămîne uimit de calitatea ei. Intră în vorbă cu artistul de numai 21 de ani, îl simte capabil de lucruri mari, pasionat de meseria lui, curajos, perseverent, un viitor mare pictor al romînilor. Îi promite să se ocupe de el, să caute a-i procura o bursă de studii. Dar Grigorescu știa ce însemnează promisiunile oamenilor în funcții înalte. Se bucură, firește, de laudele primite, dar nu așteaptă nimic, cînd, într-o bună zi, o adresă publicată și în Monitorul Oficial al Moldovei (11 iulie 1861) îl informa că, lăsînd în Moldova «un monument unic în arta picturii» i se acorda, lui, munteanul, una din cele trei burse de 260 galbeni, prevăzute în bugetul Moldovei pe 1862, spre a pleca în străinătate. Nu mai era vorba nici de certificate de studii, nici de concurs: Kogălniceanu nu-l uitase.

Din viitoarea bursă i se dă un avans și, în toamna lui 1861, el ia drumul Parisului. O etapă importantă din viața sa se încheiase: Grigorescu, pictorul de icoane și de biserici, își terminase activitatea. De atunci, din anul plecării, el nu va mai avea nici o contingență cu arta religioasă.

*

Pînă în Franța el ia un drum lung și neobișnuit și nu cred că numai din motive de economie. Acel drum era așa conceput, încît să-i ofere posibilitatea de a trece prin mari centre artistice, de a vedea orașe, al căror aspect se deosebea desigur de ceea ce cunoștea el în București, și mari colecții de artă: Viena, Berlinul sau Münchenul, mai degrabă ultimul, patrie a artelor, pe atunci comparat cu Atena. A vizita muzeele și a lua contact cu arta marilor maeștri din trecut, pe care, pe unii, îi utilizase, după gravuri și reproduceri, în cîteva din scenele sale mari de la Agapia, devenea cel mai însemnat eveniment din viața sa de pînă atunci. La Paris el sosește înainte de sfîrșitul anului. În lungul drum, are tot timpul să se gîndească la viitor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și să-și făurească planuri. Despre Paris, informațiile lui Piersiceanu și Gheorghian îi dăduseră o oarecare idee. Se va potrivi ea oare cu realitatea? Iată întrebarea ce-și pune.

Ajunge la Paris. Printre primele persoane ce întîlnește, probabil după o înțelegere prealabilă, este fostul său rival la concursul de bursă de altădată, C. I. Stăncescu. Acesta, aclimatizat cu viața marelui oraș, cu moravurile din mediul artiștilor și mai ales din cel al elevilor școalei de arte frumoase, cunoscător al tuturor regulilor acestei școli, cărora în curînd se va supune și Grigorescu, conform hotărîrii Ministerului Moldovei, îi va fi de mare ajutor. Un desen, executat în timpul unei excursii la Saint-Denis, datat de la finele lui 1861, deci imediat după sosirea lui Grigorescu în Franța, este dedicat emfatic, în franțuzește « à mon ami Stancesco ». Printre multele neajunsuri ce artele plastice datoresc influenței lui Stăncescu, de data aceasta avem cel puțin o oarecare compensație: ajutorul serios acordat lui Grigorescu după sosirea sa la Paris, cînd avea cea mai mare nevoie de un mentor priceput, și probele de amiciție ulterioară, între altele și cu prilejul expoziției Amicilor belelor-arte, din 1873, al cărei secretar și organizator era tocmai Stăncescu.

Grigorescu, oficial și după un concurs în martie 1862, la care — menționăm aceasta ca o curiozitate cu totul neașteptată, descoperită în

Fig. 9. — N. GRIGORESCU: Ofițeri de vînătoare șarjînd. Copie după Géricault.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. N. GRIGORESCU: *Horă.*

urma unor cercetări minuțioase în cadrul institutului nostru — se prezenta și Renoir, clasat în urma compatriotului nostru, devine elev al Școalei de arte frumoase, și e repartizat în atelierul lui Sébastien Cornu, artist favorizat de Napoleon al III-lea și prieten al țării noastre. În unele împrejurări vedem totuși că de el se interesa și Gleyre, care este cel care-l prezintă, de pildă, școalei, cum rezultă din fișa lui Grigorescu de la Școala de Bele Arte. Aceasta se datorește probabil tot intervenției lui Stăncescu, care, deși membru, în 1862, al atelierului lui Cornu, trecuse și prin atelierul lui Gleyre.

M-am ocupat de relațiile lui Grigorescu cu școala, în amănunt, în monografia mea asupra artistului. El este un elev prețuit, clasat printre cei buni. Tema ce studiez acum nu necesită să revin asupra acestor detalii. Ce-mi propun să lămuresc, este cum se va comporta Grigorescu în acest nou mediu social atît de particular, cel al elevilor de la artele frumoase. De cînd exista școala, ei constituiau, printre tineretul studios francez, un grup dintre cele mai originale, și făceau mereu să se vorbească de ei: veseli, inventivi pînă la absurd în fel de fel de farse, cu deosebire pentru a saluta pe cei noi veniți în ateliere, farse uneori cu adevărat crude, buni camarazi, lipsiți de egoism material și de gelozie profesională, între ei, elevii de la arte corespundeau aproape exact, cînd voiau să petreacă, cu tipurile create de Murger, în romanul său *Scènes de la vie de bohême*. Dar ei nu se mărgineau numai la farse de atelier. Luau pictura foarte în serios, erau în curent cu ce ieșea bun dintr-un atelier sau altul, cu ce scriau criticii de seamă, și, destul de pricepuți și sensibili judecători, nu rareori manifestau nemulțumire față de unele precepte sau atitudini conservative ale profesorilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu ni-l închipuim pe Grigorescu luînd parte activă la toate glumele camarazilor de atelier; străin și nu destul de cunoscător al limbii franceze, cum era, el se arăta desigur rezervat, dar înregistra din discuțiile, mergînd uneori pînă la polemici zgomotoase, tot ceea ce îi putea lărgi sfera cunoștințelor sale, dar oarecum de la distanță.

Este totuși de mirare că aflăm din acte că el s-a întîlnit în atelierul lui Cornu, în primul an, cu Renoir; că s-au găsit împreună în 1863, la Barbizon; că, fără îndoială, el n-a ignorat gloria de mai tîrziu a fostului său camarad, poate și din discuțiile cu doctorul G. Bellu, celebrul colecționar, dacă nu din presă, și să nu fi făcut niciodată aluzie, mai tîrziu, la această întîlnire, oricît de scurtă și de ocazională a fost ea.

A avut totuși în școală prieteni. Cu doi dintre ei întreține chiar multă vreme relații cordiale. Se vedeau, cînd el mergea la Paris, după ce se stabilise în țară, și-și comunicau știri unul altuia, direct, sau printr-un al treilea prieten, de Laforce. Cu alții, îl vedem împreună la Barbizon, chiar în vara lui 1862. Din nefericire însă, deși ne-au rămas scrisori de la unii dintre ei adresate lui Grigorescu, de la acesta nu avem decît cîteva bilete, cu mult ulterioare, către prietenii romîni. E de remarcat însă, că tinerii pictori cu care se legase în școală, aparțineau curentelor progresiste în artă și chiar în politică, și militau pentru aceste curente. Ei merg pînă acolo încît, nemulțumiți de academismul steril ce domnea în învățămîntul oficial, părăsesc zgomotos atelierele și, în grup, trec de partea lui Courbet.

Chiar în 1862 Grigorescu înregistrează toate aceste evenimente, simpatizează cu ele, dar nu-și uită obligațiile ce-i reveneau și pe care le acceptase, primind bursa. Deși nemulțumit de felul cum mergeau studiile, el rămîne în școală pînă în vara lui 1863. Deja în vara lui 1862, deci numai la cîteva luni după sosirea în Franța, atras de renumele ce-și cîștigaseră în expoziții și în presă pictorii de la Barbizon, însoțit de cîțiva camarazi, formînd deci o mică bandă, ceea ce confirmă supoziția că el își constituise un cerc amical, îl întîlnim la Barbizon. Ne-au rămas de atunci cîteva desene, iscălite și datate, probînd tocmai intimitatea ce domnea între el și acești tineri. Desenele mai ne arată încă progresul ce realizase Grigorescu, de la naivul și neîndemînatecul crochiu dedicat lui Stăncescu, înainte de finele anului 1861, la maniera mai liberă, mai personală și mai picturală, mai ales în desenul care reprezintă un pat în dezordine, într-o cameră de hotel, datat 1862. El este din aceeași epocă cu un altul, mai puțin reușit, o mică schiță de portret al unui camarad, acesta precizînd nu numai anul 1862, ci și luna: august.

Contactul cu pădurea de la Fontainebleau, inspiratoare a atîtor peisagiști celebri francezi, aflarea apoi a unor detalii numeroase și concrete despre grupul artiștilor care se stabiliseră acolo, între copacii centenari, stîncile pitorești și ape, în mijlocul unor autentici țărani francezi; amintirea, prin contrast, a exercițiilor pe care le considera sterile, ce se practicau în școală, care din mediul în care se găsea atunci i se par și mai absurde și-i devin și mai antipatice, totul contribuie ca să-i tulbure gîndurile și deciziile anterioare. Continuă însă să frecventeze atelierul lui Cornu pînă în septembrie 1863. Revenit atunci la Barbizon, pentru așa-numitul concurs al Arborelui, pădurea și mediul în care se găsește pun stăpînire pe el și Grigorescu nu se mai întoarce la școală. Este cea mai importantă hotărîre luată de el de cînd se afla în Franța. Acestei hotărîri îi datorăm în mare măsură mersul luat de arta lui, adică activitatea lui de peisagist, autor de vederi din natură,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simple ori populate de personaje, pictarea tipurilor din popor, la cele mai variate ocupații, din această provincie franceză. Între ele vom găsi mai tîrziu pînze, azi renumite, putînd sta alături de cele similare ale celor care se făcuseră remarcați în acest gen, în restul Europei.

Iată-l deci, în consecință, în mijlocul unui alt mediu social, cel al artiștilor aparținînd așa-numitei școli de la Barbizon, și al țăranilor și țărăncilor, modelele acestora obișnuite, devenit astfel părtaș zilnic al felului de viață, dus și de unii, și de ceilalți. De atunci începînd, pentru cîțiva ani, îl putem considera un membru al acelei lumi particulare ce-și alesese domiciliul în satele, cu viața lor tradițional patriarhală, din imensa pădure, egalul, din punct de vedere social și profesional, al celorlalți artiști, și nu un ucenic, pe cale să se formeze, al școalei de artă, cum fusese judecat pînă atunci, și cum poate se judecase singur. Marele Théodore Rousseau era acolo stabilit din 1830, Diaz cam tot de pe atunci, iar Millet, către care mai ales mergea admirația lui Grigorescu, poate și pentru că amîndoi, fii de țărani, crescuți în tumultul orașelor mari, purtau în ereditatea lor nostalgia vieții simple, neatinse de efectele industriei, ce începuse să se întindă, din 1849.

Mulțumită investigațiilor în cadrul Institutului nostru de care am pomenit mai sus, știm astăzi foarte precise detalii asupra felului cum își petrecea atunci viața Grigorescu. Vara era de regulă la Fontainebleau, într-unul sau altul din satele din interiorul pădurii. Era anotimpul favorabil lucrului în mijlocul naturii. Iarna, el era la Paris și în atelier, sau în muzee, ținea contact cu evenimentele artistice ale capitalei, cu expozițiile, care nu erau nici pe departe atît de numeroase ca astăzi, sau examina atent imensele comori în artă veche ale Luvrului, sau pe cele constînd din picturi franceze mai noi, ale Luxemburgului. Cam atunci trebuie pusă epoca numeroaselor còpii, uneori fidele, cît se poate de exacte, mai ales cele destinate Ministerului și rezultînd din condițiile bursei, alteori interpretative, în care transpira ceva și din temperamentul lui Grigorescu, o traducere oarecum comentată a operei ce-i servea de punct de plecare, adesea un simplu fragment, cel care îl interesase mai mult din întreaga compoziție. Deși multe din aceste còpii nu ni s-au păstrat, din ceea ce mai posedăm încă, le putem declara ca o parte însemnată și foarte valoroasă a activității pictorului din această vreme.

Despre situația lui Grigorescu în mediul artiștilor de la Fontainebleau și a tendințelor ce-l animează față de populația ce-l înconjura, avem cîteva documente importante. Așa este, de pildă, fotografia grupului de pictori, în care se pot recunoaște celebrități ca Millet, alături de Grigorescu, în stînga fotografiei, Théodore Rousseau, în mijloc, cu părul său cărunt, Courbet, cu barba sa faimoasă, familiară tuturor celor care-i admiraseră autoportretele, în dreapta. Este o imagine, ca toate cele în care prietenii țin să aibă o amintire după o întîlnire agreabilă, o masă sau o excursie în comun. Pe de altă parte, Ganne, cunoscutul hotelier și restaurator, care dase locuință și pensiune atîtor pictori ce vor face sau chiar făceau fala Franței, și al cărui nume nu lipsește din nici o monografie a acestora, și de la Grigorescu primise cîteva tablouri, presupun mai degrabă în plata unor datorii, decît daruri amicale. Este adevărat că, pe firma atîrnată de urmașii hotelierului în fața casei modeste, devenite acum muzeu cercetat de sute de persoane, numele lui Grigorescu nu apare, el nu constituie pentru vizitatorii de ocazie, mai ales străini, un element de atracție, egal cu numele lui Millet, Corot ori Rousseau. Dar, printre pînzele ce s-au găsit în acest mic muzeu, figura

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și « Femeia cu gîștele », operă în vederea căreia cunoaștem mai multe schițe, a cărei efectuare interesase deci în mod deosebit pe Grigorescu, și care poate fi socotită printre cele bune din acea epocă. Iar în ce privește felul relațiilor artistiului, a sentimentelor ce-l animă față de locuitori, aceasta se poate deduce din atenția simpatică, mergînd în unele privințe pînă la un sentiment grav, ce transpiră în pînzele inspirate de acei locuitori. În ceea ce pictase înainte de a pleca în Franța, în imagini religioase, era greu, date fiind genul și natura subiectelor, să se discearnă afecțiunea artistului față de clasa socială din mijlocul căreia el se ridicase. La Barbizon, subiectul însuși îl îndeamnă să-și exprime sincer gîndurile. Bărbații, și cei tineri și cei în vîrstă, erau obișnuit la lucru. N-aveau vreme, și poate nici plăcerea să pozeze pictorilor. Femeile bătrîne o făceau. Și aici, și în toate tablourile executate în Franța, chiar mai tîrziu, în Bretania, Grigorescu preferă aceste modele blînde și docile, care îi aminteau poate de mama lui, se apropie de ele cu un fel de evlavie.

Totuși, deși rari, nici bărbații nu lipsesc din tablourile ori desenele executate atunci. Țăranul la sapă, cu cîțiva ani mai tîrziu executat decît epoca ce ne preccupă acum și desigur inspirat ca subiect de pînza lui Millet care făcuse atîta vîlvă, « Omul cu sapă » (1863), este un exemplar remarcabil, desigur mult mai umanizat decît imaginea teribil de sălbatică, imaginată de Millet, imagine care făcuse pe unii contemporani, dușmanii curentului în fruntea căruia se situau cei de la Barbizon, să o considere ca portretul unui criminal vestit, contemporan.

Fig. 11. — N. GRIGORESCU: Atelierul artistului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Grigorescu pricepea gluma și o practica. Așa trebuie să înțelegem și admirabilele portrete, destul de satirizate, mai ales cel mare, ale « Paznicului de la Chailly », și chiar « Bătrîna cu gîștele », în care atitudinea artistului, tot într-o execuție măiastră, nu este alta.

Aceste opere se întrețes atunci cu alte cîteva, inspirate de amintiri din țară, cu « Țăranca tînără cu copilul în brațe », cu impetuoasa « Horă », în care ies la lumină aceleași sentimente față de pătura țărăncască din țară pe care le întîlnisem cînd picta țărănci franceze, ultimele însă lucrate după model și nu din amintire, mai solide din punctul de vedere al execuției. Poate că aceste compoziții cu subiect național să-i fi sugerat să participe la expoziția internațională, pe care Franța o pregătea pentru 1867, nu cu scene sau peisaje inspirate din viața trăită la Barbizon, așa cum desigur o vor face francezii, ci cu scene, noi pentru publicul internațional din expoziție, luate din țara noastră. În acest scop el se hotărăște să se întoarcă pentru cîtva timp în Romînia, pentru a strînge elementele documentare indispensabile unor astfel de opere. Revenirea în țară era cu atît mai urgentă, cu cît Ministerul ordonase să se micșoreze bursele celor la studii în Paris, iar el, muncitor activ cum era, cheltuind cu materialul și modelele mai mult decît îi permitea bugetul, avea nevoie neapărat de un ajutor de la stat.

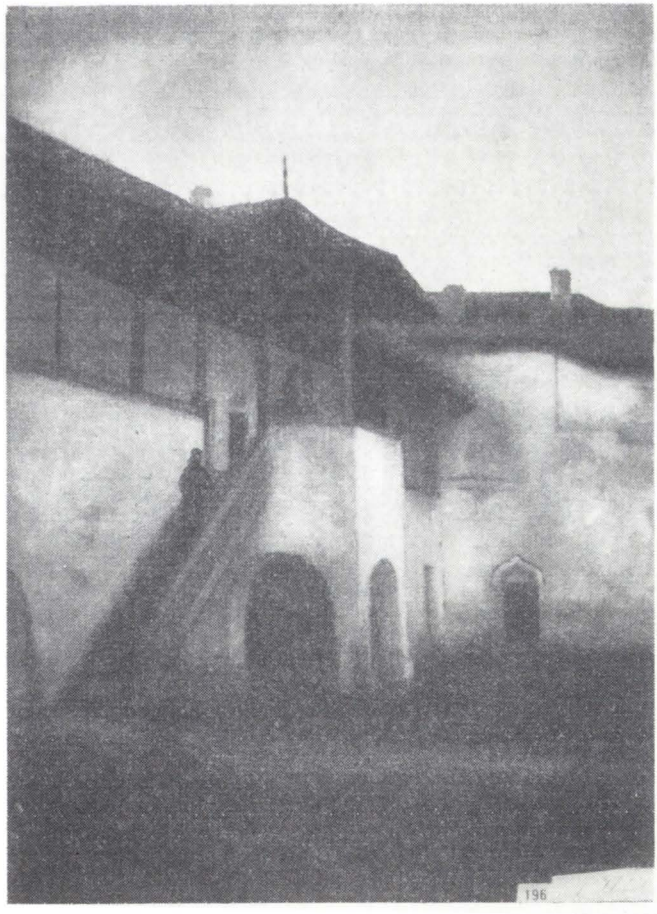


Fig. 12. — N. GRIGORESCU: Arhondaricul mănăstirii Căldărușani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Și de data aceasta ia un drum inexplicabil: prin Polonia austriacă, pe la Lemberg (Lvov) (13 iulie 1864). Poate că acest ocol era mai economicos; poate că el îi permitea să vadă lucruri noi. E greu de ghicit adevăratul motiv. El i-a procurat în orice caz o experiență, la care desigur nu se aștepta, și care va constitui un fenomen major în viața lui de pictor: contactul cu evreul galițian. E probabil că și la noi în țară întîlnise evrei, în costumul lor tradițional, nu atît în București, deși, un mic negustor ambulant cum fusese el în copilărie, a trebuit să-i vadă, în unele cartiere special locuite de ei, și în capitală. Îi întîlnise, mai sigur încă, în Moldova. În Galiția ei constituiau însă o comunitate densă, numeroasă, un adevărat fenomen social. Cu portul lor, cu trăsăturile etnice caracteristice, cu practicile zilnice, deosebite de cele ale poporului în mijlocul căruia se găsea, mai ales în ceea ce privește viața religioasă, ei colorau oarecum acea provincie. Îl interesează, deocamdată, grupul, nu individul izolat: doi bătrîni pe o bancă, de pildă, un interior de sinagogă, cîteva alte note de călătorie. N-avusese vreme de ceva mai adîncit, căci în octombrie el se și întorsese la Paris. Înregistrează însă motivul, posibilitățile picturale enorme ale acestui subiect, pentru lucrări viitoare, și nu uită nimic, căci în a doua a sa călătorie în Galiția, în 1867, el intenționa să facă din acest motiv un izvor principal de inspirație.

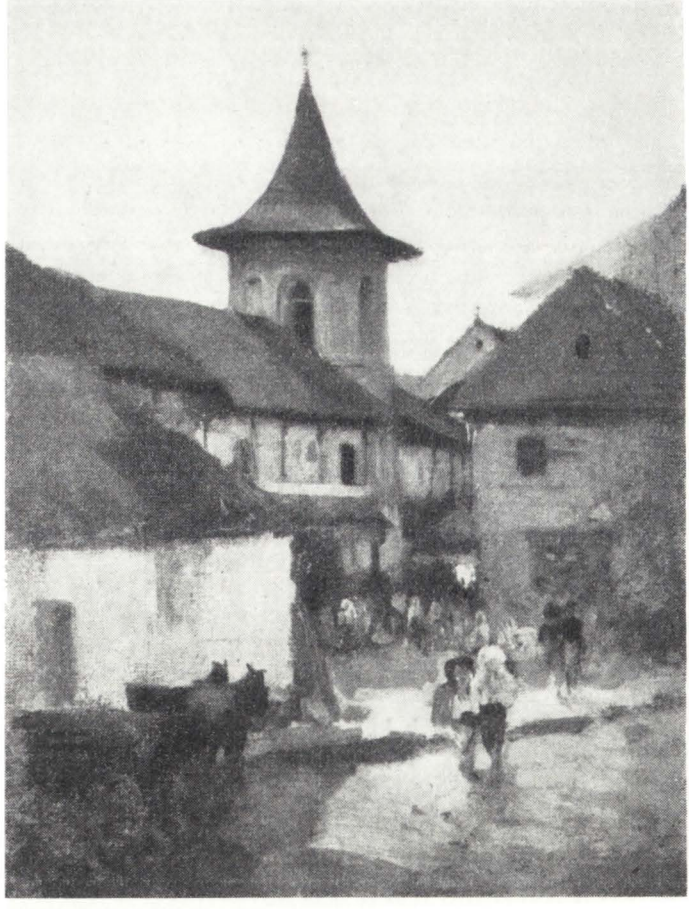


Fig. 13. — N. GRIGORESCU: Bărăția din Cîmpulung.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Revenit în Franţa, el reia ritmul obişnuit al vieţii sale, în mediul care-i era acum aşa de familiar: vara, peisaje şi scene din lumea satelor, la Barbizon sau în împrejurimi, din ce în ce mai desăvîrşite, din ce în ce mai fidele, mai încărcate de emoţia ce punea artistul în efectuarea lor, ori desene şi notări sub formă de schiţe, multe pe pagina scrisorilor ce trimitea în ţară sau la prieteni, la Paris, printre care se aflau atunci, de pildă, doctorii Măldărescu şi Grecescu. Aceste scrisori, din nefericire, n-au ajuns decît rareori intacte pînă la noi, ci cel mult ca fragmente, sub forma crochiurilor umoristice, în cerneală, ce le umpleau paginile. Iarna el rămînea la Paris, lucrînd la Luvru şi la Luxemburg, pentru copiile atît de numeroase şi de instructive pentru un tînăr practician, de care am vorbit, ori în expoziţii şi în atelier. Cunoaştem chiar unul din aceste ateliere. Este cel pe care îl avea într-un tablou, către 1867, compus din două camere, comunicînd între ele, cu mobile de la anticar, cumpărate de ocazie, dar de stil, cu pereţii plini de pînzele lucrate pînă atunci, multe în cadre aurite şi de bun gust, la stînga o mică colecţie de faianţă, cu piese în care discernem un decor bogat, preţioase deci şi excepţionale, dar destul de ieftine pe atunci, care totuşi, însumau împreună mulţi franci, ce trebuiau deduşi din bugetul lunar al artistului. Totul din acest atelier nu putea veni numai din bursă; Grigorescu izbutise deci să-şi creeze o mică clientelă. Pe un dulap, în dreapta, o mică statuetă colorată, a unei

Fig. 14. — N. GRIGORESCU: Mocanul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — N. GRIGORESCU: Maternitatea.

vaci, poate un obiect de porţelan. Este aceasta un aide-mémoire, pentru o viitoare pînză, în care ar fi trebuit să figureze? N-ar fi imposibil.

Dar, spre marea mîhnire a lui Grigorescu, tocmai atunci Ministerul îi taie bursa. Aceasta nu-l descurajează complet. El își realizează planul și se prezintă totuși la expoziţie, în pavilionul comun, destinat întregii picturi ce figura la internaţionala din 1867. Sînt șapte lucrări, cîteva cu subiecte de la noi din ţară, toate, afară de una, peisaje cu figuri. Este atît de mare diferenţa între el și ceilalţi expozanți romîni — Aman nu putuse sau nu voise să trimită nimic — încît, despre ceilalţi este aproape inutil să se mai vorbească. Deși, din aceeași perioadă, chiar la Grigorescu, azi cunoaștem pînze cu mult superioare, mai ales faţă de cele două compoziţii, cam declamatoare, superficiale și excesiv de sentimentale, inspirate din viaţa ţiganilor, el și-a imaginat probabil că, pentru o expoziţie internaţională, contribuţia sa trebuie neapărat să fie cît mai pitoresc-exotică posibil.

Nu mai așteaptă deschiderea expoziţiei și se întoarce în ţară. La 11 mai 1867 el era la București, și, din nou, în discuţii plicticoase cu Ministerul, pentru sume de bani ce i se datorau. Nu uitase cît valora de mult descoperirea ca motiv pictural a evreilor galiţieni. Se oprise din nou la Lvov, dar, insistenţa sa pe lîngă cei care i-ar fi putut servi de model, rezistenţa lor la această operaţie oprită se pare de practicile lor religioase, vigilenţa autorităţilor austriace, care nici ele nu pricep rostul desenelor și crochiurilor lui Grigorescu și și le imaginează cine știe cum, îl siliseră să părăsească repede regiunea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La București, problemele financiare cu Ministerul se rezolvă provizoriu favorabil. El e sigur acum că se va putea reîntoarce în Franța și întrebuințează lunile de vară în călătorii de explorare, în vederea unor opere, nu neapărat actuale, dar și pentru mai tîrziu. Reia contactul cu cei de la Căldărușani, unde este întotdeauna un oaspete drag, apoi pornește spre fostele județe Dîmbovița și Muscel. Oriunde se oprește, pictează: la Căldărușani, la Tîrgoviște, la Cîmpulung, la Rucăr. Mediul de la Căldărușani nu era nou pentru el. Își regăsește aici prieteni, dar ceea ce-l inspiră nu sînt propriu-zis oamenii, călugării, ci locul, atmosfera, încăperile cu destinația lor specială și denumirile din altă vreme, care deșteptau în sufletul unuia venit din tumultul Parisului idei de pace, de viață lină și fără obstacole, de mulțumire fizică și spirituală. La Cîmpulung, ceea ce-i place mai ales este centrul orașului, cu clădiri în dezordine arhitecturală, cu adaosuri parazitare, — centru plin de forfoteala țăranilor veniți la tîrg din comunele apropiate și chiar din marginea orașului de munte, rămas multă vreme un exemplar caracteristic al aglomerărilor fără plan, însă pitorești, și al felului nostru de viață din secolul trecut. Dar maximum de interes pentru tînărul pictor îl constituie Rucărul. În depresiunea geologică în care este pitulat, înconjurat din toate părțile de munți, cu Dîmbovița clară ca lacrima, nu galbenă ca la București, satul rămăsese în vremea aceea intact, așa cum fusese din moși-strămoși, deși pe acolo mergea un drum de o vechime milenară, care lega Ardealul cu Bucureștii și ducea mai departe, la Dunăre, și în Balcani. Cărăușii, carele cu mărfuri, treceau prin sat, fără să schimbe nici ideile, nici costumul, nici viața zilnică a locuitorilor, orgolioși din fire și siguri de ei, avînd reputația, și bărbații și femeile, de a aparține poate celui mai frumos tip românesc.

Primul contact al pictorului cu satul fusese decisiv: imaginea lui și a locuitorilor era exact așa cum le dorea; și de data aceasta va rămîne acolo și va picta, cum, pentru un scurt popas, o mai făcuse. Motivele, și peisajul, și oamenii, femeile în primul rînd, nu lipsesc. Mai degrabă nu știe la care să se oprească mai întîi, mai ales că timpul îi este măsurat: va trebui să se întoarcă la Paris în toamnă. Aici, ca la Barbizon, mai mult chiar ca la Barbizon, el e pătruns de afinitățile sufletești ce-și descoperă cu locuitorii. Va reveni la Rucăr de mai multe ori și va picta portrete, capetele tinerelor femei sau aerul domnesc al celor mai în vîrstă, la care chipul a mai păstrat ceva din distinsele trăsături ale feței, cu trupul însă ceva cam prea plin, sub minunatul costum, o comoară de artă populară, cu marama ce așa de nobil îmbracă fața și capul. De data aceasta s-ar zice însă că ceea ce-l izbește este aspectul și traiul celor cu viața grea, cei care erau departe de a da impresia de fericire patriarhală, ce se desprinde oarecum cînd e privit mai superficial, din acest loc privilegiat. « Mocanul » este un cioban de rînd după costum, un om mai trudit, nu un baci proprietar a sute de oi, cum erau destui în Rucăr. Pe jos, după oi, el a făcut mii și mii de kilometri, parcurgînd în fiecare an drumul de la Dunăre la munte și de la munte la Dunăre, cum cerea anotimpul, ori conducînd turma la păscut pe povîrnișuri și prin văi. Costumul, pitoresc, desigur — ceea ce a trebuit să-i placă lui Grigorescu — e vechi. De te apropii de el, miroase a zer de lapte de oaie, ca să îndepărteze insectele; cojocelul, zeghea și cojocul de oaie, cu lîna în afară, le-a purtat poate și părintele lui. Grigorescu a simțit, pictîndu-l, tot ce-l lega ca romîn de acest splendid exemplar uman, om de nădejde, gata să se lupte cu lupul, pentru oile ce conducea, cinstit, omenos, bărbat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

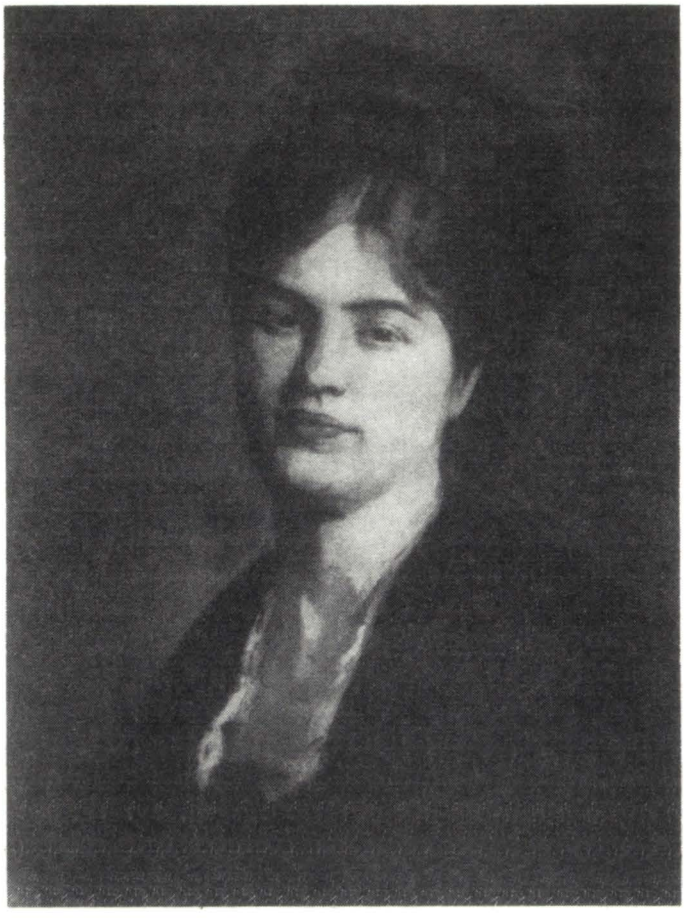


Fig. 16. — N. GRIGORESCU: Portretul d-nei V. A. Urechie.

în sensul complet al cuvîntului, acum cioban, dar la nevoie luptînd, cum va lupta în curînd pentru independenţa ţării. « Maternitatea », celălalt subiect rezultat din această ședere la Rucăr, l-a atras prin duioșia lui. Tînăra femeie, în interiorul sărac, veghează lîngă albia în care doarme copilul. E tristă, viaţa îi e grea. Soţul, cărăuș poate, ori la lemne în pădure, e departe. Lîngă ea e furca, caerul de lînă, dar n-o lasă inima să toarcă: stă pe gînduri. Și aici se simte cît de prins de vraja subiectului a fost Grigorescu, pictîndu-l.

Întors în Franţa, în toamnă, se stabilește, nu la Barbizon, ci la Marlotte, alt sat din imensa pădure. Continuă să ducă acelaşi fel de viaţă, ca în anii precedenţi, cu acelaşi interes pentru natură şi oamenii muncitori ce-l înconjoară. În anul următor are satisfacţia să fie invitat de colegii care aparţineau aceloraşi tendinţe şi-şi petreceau viaţa ca şi el în regiune, la o expoziţie colectivă. Vizitată de împărat, acesta cumpără lui Grigorescu un tablou, o ramură de măr înflorit, pe cît se pare. Ceva mai tîrziu are o satisfacţie şi mai mare: e primit la Salonul oficial, în epoca cînd alţi artişti erau refuzaţi, cu o « Ţigancă tînără », tablou pe care probabil îl adusese cu el din ţară, iar în anul următor, cu două alte pînze: o « Șatră de ţigani » și o Natură moartă cu « Vînat », păsări acvatice, împuşcate chiar de el, căci una din plăcerile sale mari era vînătoarea. Ne surprinde însă faptul că, una sau alta dintre pînzele reprezentînd bătrîne, « Bătrîna cîrpind », de pildă, o capodoperă a artei sale, n-a fost trimisă la salon, şi nici portretul desăvîrşit din toate punctele de vedere al « Paznicului de la Chailly ». La saloanele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — N. GRIGORESCU: Doctorul Grecescu.

din 1868 și 1869 expuneau și trei prieteni ai lui Grigorescu, dintre cei cu care era în strînsă intimitate: Lansyer, Edouard și Fournier. În genere, artiștii se consultau între ei pentru așa-numitul « envoi au Salon » și făceau alegerea împreună. N-ar fi posibil oare ca cei trei confraţi, ei să-l fi sfătuit în sensul în care expusese? Chestiunea este însă de mică importanţă.

Afacerile sale financiare cu Ministerul, cu toate promisiunile date, mergînd rău și, în 1869, circulînd în Paris din ce în ce mai persistent zvonuri de război, Grigorescu se hotărăște să revină în ţară. Avea 31 de ani. După toate dificultăţile ce întîlnise în viaţă și pe care le învinsese, se simţea totuși ajuns la acea fază de formaţie profesională și spirituală, în care orice subiect potrivit cu temperamentul său putea fi realizat spre deplina sa satisfacţie. Se cunoștea, știa ce poate să încerce, și unde, poate și din pricina educaţiei sale primare incomplete, nu-i era dat să ajungă, de pildă în genul istoric, de care oficial se făcea atîta caz. Încercase academismul, la cea mai înaltă școală din Franţa, și-l părăsise dezgustat. Simţul său clarvăzător îl condusese, nu numai departe de atelierul lui Cornu și de alte ateliere, dar și în mijlocul grupului de la Barbizon. Acolo el își găsise tovarăși, animaţi ca și el de dorinţa de a servi o artă adevărată și sinceră, aproape de natură și de omul real, cu subiecte din viaţa contemporană, toţi respectuoși de autoritatea celor care, în secolul al XIX-lea, deschiseseră cei dintîi drumul spre această concepţie nouă și rodnică în consecinţe în artele plastice ale vremii. Hotărît lucru: el nu mai avea nimic de învăţat în Parisul, unde rămăsese

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

totuși străin. Locul lui era de acum încolo în țara sa, printre cei care munceau la ridicarea culturală a poporului și unde evenimente grave se puneau la cale de către reacționari. Va păstra Parisului și Franței o recunoștință profundă. Aici își petrecuse cea mai plăcută și mai bogată în învățăminte de tot felul parte a tinereții sale. Ca om matur, el se datora însă patriei.

*

În 1869, la finele primăverii, el părăsise Parisul și, luînd același drum prin Galiția și Moldova, pe unde îl ducea amintirea subiectelor interesante ce întîlnise acolo, din care el are clar intuiția că ar putea face opere de seamă, în curînd era în București. Rămîne puțin în Capitală, apoi porni spre Rucăr, cum făcuse și datele precedente, și se pune pe lucru. Aici el întrevede o altă sursă importantă pentru o artă realistă, cea inspirată de tinerele rucărene, inteligente, zglobii, fermecătoare în costumul lor. Unele îi vor servi drept model, nu numai pentru studii, ci pentru adevărate și admirabile portrete. Dar el se îmbolnăvește și e nevoit să revină repede în Capitală. Boala îi dă însă ocazia de a cunoaște un grup interesant de intelectuali, cu care leagă o strînsă prietenie, ce nu va fi fără consecințe asupra conduitei sale în mediul bucureștean, chiar și în materie de artă. Din grup făcea parte familia doctorului Davila. Doctorul însuși îl va îngriji de boala de care suferea. Îl cunoscuse poate prin celălalt prieten, prin doctorul Grecescu, profesor și el la Școala de medicină. În casa doctorului, foarte primitoare, Grigorescu putu veni în contact cu o parte din intelectualitatea autentică a Capitalei. Tot cam atunci se leagă și cu istoricul V. A. Urechie, a cărui soție, ca urmare a acestei împrieteniri, împreună cu cele trei surori ale sale, va fi dintre cele mai active și mai prevenitoare femei din societatea pictorului. Oaspete bine venit și sincer admirat în cele două case, la Davila și la Urechie, în curînd el descoperă cu satisfacție că a devenit, grație cunoștințelor ce-și făurise, una din personalitățile culturale de care se vorbește mai mult ale Capitalei; mediul intelectual și oarecum aristocratic îl primise bucuros și îi acordă toată atenția ce merita. Este o primă constatare ce se impune artistului, curînd după ce ajunsese la București, și care nu va fi fără influență asupra simpatiilor sale, chiar și în artă. Nu trebuie să ignorăm fenomenul și nici să ne mirăm de el: amatorii de artă din Bucureștii anului 1870 și cei care își dau seama de importanța socială a unui artist erau cei care avuseseră ocazie și mijloace să se cultive, să călătorească și chiar să cumpere uneori opere de artă; iar aceasta nu putea fi indiferent lui Grigorescu, el însuși artist creator, deci furnizor eventual de astfel de opere. Există poate în el și un element de orgoliu satisfăcut, să se vadă, ori unde apărea, nu numai egalul, dar obiectul de admirație al atîtor oameni cu vază, unii aparținînd familiilor boierești. Micul vînzător de iconițe de altădată era acum autorul înțeles și prețuit a numeroase tablouri de tot felul, pus alături de pictori pe care el însuși îi considera printre cei mari. Putea el oare rămîne indiferent la această manifestare? Fapt este că, în această epocă și încă o bucată de vreme, el e preocupat mai numai de ceea ce se petrecea în clasa suprapusă, căreia și el îi aparținea acum. Simpatie pentru cei ce suferă, sîntem siguri că nu încetase să simtă, cînd întîlnea pe cei ce suferă; dar contactul cu aceștia era rar, fiindcă el nu mai frecventa mediile în care i-ar fi aflat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De origine mai modestă, asemenea cu a lui, printre intimi, erau numai profesorul Grecescu, și prietenul acestuia, chimistul Alfred Bernath. Erau amîndoi oameni simpli, deși buni specialiști în meseria lor, mai ales botanistul, dar fără înțelegere pentru artă. Cu ei se puteau face excursii, cina, face un chef, glumi, face spirite, care nu sînt totdeauna « spirituale »; dar ei n-ar fi putut avea și n-au avut vreo influență asupra evoluției artistului și a ideilor lui, nici acum, nici mai tîrziu. În schimb, cei care aparțineau așa-zisei « lume bună » erau toți amatori de pictură, vorbeau despre artă și uneori comentau plăcut și interesant operele ce văzuseră în Apus, unii deveniseră chiar colecționari, cumpărători de tablouri, la prețuri care puteau merge, cum a fost cu « Țiganca de la Ghergani », aleasă de Ion Ghica, fruntaș printre cărturarii epocii, pînă la 10 000 lei aur. Evident, subiectele căutate în mijlocul țărănimii sau al poporului de rînd, nu lipsesc și plac tuturor. Chiar și micilor meseriași și negustori ambulanți ai Capitalei, le va veni rîndul să devină modele. Dar ceea ce dictează, cel puțin atunci, alegerea, nu este simpatia umană a lui Grigorescu, interesul lui pentru starea socială, identificarea lui cu situația modelului, ci caracterul pitoresc al acestuia, traducerea acestui model în pictură printr-un rafinament tehnic mai personal și mai original, adică valoarea execuției.

Un alt element important al mediului în care se găsea atunci Grigorescu îl constituie prietenul său Stăncescu, ajuns o personalitate influentă în lumea oficială. În toată această epocă, în care Grigorescu, deși prieten sărbătorit în casa lui Davila ori a lui Urechie, ca să-și vîndă tablourile el este totuși nevoit să le expună în vitrina lui Gebauer, sau să le pună la loterie, cînd adică nu este încă sigur de soarta ce-l așteaptă, cu toate laudele din toate părțile ce nu mai conteneau, Stăncescu nu pierde nici o ocazie să-l admire și să-l recomande, uneori în termenii cei mai elogioși. În conferințe, în discursuri oficiale, în articole, trimise uneori și peste granită, revistei *Tribuna*, personalitatea lui Grigorescu este una din temele sale favorite. Cu adevărat el merita dedicația de pe desenul din 1861 care, la prima vedere, atît ne minunase. Presa timpului — dar Grigorescu n-a pus mai niciodată prea mult preț pe ce spuneau cronicarii de ocazie, nici chiar mai tîrziu, pe ce va scrie Ritter, de pildă, deși în conversație și în viața de toate zilele se lăsase cu totul influențat de acesta — într-o proză ce se dorește poetică, ori îl laudă pentru lucrări mai slabe, ca « La amîndouă le place jocul », temă anecdotică banală, sau pentru « O floare între flori », de o sentimentalitate dulceagă, ori se arată surprinsă de execuția îndrăzneață și nouă a lucrărilor, și le consideră « neterminate ». Din nenorocire, acest epitet nedrept, jignitor și pornit din ignoranță, va urmări opera lui Grigorescu ani de-a rîndul; îl vom întîlni pînă și sub pana unui ziarist, care se pretindea cunoscător, cum era Bolliac.

S-ar părea totuși că cei care-i lăudaseră operele ieșite dintr-o sentimentalitate exagerată și nu de cea mai bună calitate, de o factură rapidă și aproape improvizată, « Floarea între flori », de pildă, izbiseră în Grigorescu o coardă la care ținea, dar care nu-i va aduce noroc — vorbesc de cel estetic, nu de cel material. Asemenea tablouri apar, cum se vede, foarte curînd după venirea în țară. Ele se rînduiesc deci înaintea acelor opere care, din ce în ce mai dese în expoziții, mai ales în cele din epoca finală a activității artistului, constituie grupa tuturor acelor idile, încorporate din lipsă de un epitet mai corespunzător și mai just, sub numele de perioadă albă a lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Grigorescu, şi spre marele nostru regret, formînd o proporţie însemnată din producţia totală a maestrului.

Atîta vîlvă în jurul său, mişcase pînă şi oficialitatea. Unii înalţi funcţionari vin să-l viziteze în micul atelier ce închiriase în Pasajul Romîn, în « cămăruţă », cum îl numea artistul. În sfîrşit, i se cumpără de stat pe un preţ bun, 3 000 de lei aur, « Corturile de ţigani la apusul soarelui », tablou expus la Gebauer şi de valoare discutabilă. E drept însă că ministru era atunci Esarcu, omul care, împreună cu Kogălniceanu, reprezintă ce era mai luminat printre amatorii de artă şi cunoscătorii de pictură de la noi, dominaţi amîndoi de patima colecţionării.

ГРИГОРЕСКУ И СОВРЕМЕННОЕ ЕМУ ОБЩЕСТВО

РЕЗЮМЕ

Автор описывает жизнь и творчество великого художника Николае Григореску, отображенные в свете среды или, вернее, нескольких социальных сред, в которых жил художник в различные периоды своей жизни. Действительно, за долгие годы Григореску встретил на своем пути представителей очень многих общественных кругов. В детстве это были крестьяне, подобно его родителям; семьи крупных помещиков во владениях Ленша, богача, на службе у которого находился отец художника; буржуазная среда, со всеми присущими ей предрассудками, семьи художника Хладека, у которого Григореску впервые стал учиться живописи. Знал он и безудержную свободу, дерзкие речи, необузданное поведение мелких и крупных столичных разносчиков в то время, когда сам продавал иконы. Случайно встретился он и с несколькими художниками, молодыми и старыми, различными по своему темпераменту и моральному облику. Позднее он познакомился с представителями высшего света; некоторых из них он запечатлел на своих портретах или выполнил для них заказы, как было в случае красавицы княгини Трубецкой.

На протяжении всего повествования, излагаемого автором в строго хронологическом порядке, встречаются выдающиеся или живописные фигуры того времени, люди, оказавшие помощь художнику в его творчестве. Таковыми являлись, например, Персичану и Георгиан, интереснейшие представители монашеского мира, которые во многом содействовали расширению культурного горизонта художника в ранней молодости; или, позднее, в годы учения во Франции, различные люди, с которыми он встречался в Париже и Фонтенебло, как например историк В. А. Урекя, его семья, а также друзья, посещавшие его и т.д. Описание всех этих лиц дается автором в тесной связи с творчеством художника, о котором автор не забывает ни на минуту и характерные черты которого выделяются еще ярче на фоне окружавшей его среды.

GRIGORESCO ET LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS

RÉSUMÉ

L'auteur se propose de retracer la vie et la carrière du grand peintre Nicolae Grigoresco à la lumière du milieu ou, plus exactement, des milieux sociaux dans lesquels a vécu l'artiste aux différentes époques de sa vie. Grigoresco a, en effet, fréquenté un nombre surprenant de milieux: la paysannerie, à laquelle appartenaient ses parents, dans son enfance; des familles de grands boïards sur le domaine du richissime Lenş, au service duquel était entré son père; le milieu bourgeois de la famille de Chladek, le peintre auprès duquel il fit ses premières études; le libre milieu, ignorant des contraintes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et des convenances, des marchands ambulants de tout acabit, au temps où il vendait des icônes sur les marchés de Bucarest; quelques artistes de tout âge, choisis selon les affinités de caractère et de tempérament, rencontrés au hasard de sa vie, et, plus tard, la haute société, qui lui fournit les modèles de quelques-uns de ses portraits, ou des commandes d'œuvres, telle la belle princesse Troubetskoï. Au long de l'article, rigoureusement axé sur la chronologie, nous rencontrons nombre de figures remarquables ou pittoresques de l'époque, ainsi que celles de différentes personnes qui aidèrent Grigorescо dans sa carrière artistique. Tels sont Piersiceanu et Gheorghian, intéressants personnages du milieu monastique, relations de la première jeunesse, qui contribuèrent à développer l'horizon culturel de l'artiste; telles seront, plus tard, pendant ses années d'étude en France, différentes figures rencontrées à Paris et Fontainebleau, ou encore, à son retour dans le pays, l'historien V. A. Urechia avec sa famille et le cercle d'amis qui fréquentaient sa maison, etc. Tous ces personnages et d'autres encore nous sont présentés en liaison avec l'œuvre de l'artiste, que l'auteur ne perd jamais de vue et dont les traits caractéristiques nous apparaissent avec un relief particulier dans l'atmosphère ainsi évoquée.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE ALE CRONICII ARTISTICE ROMÎNEŞTI ÎNTRE 1900 ŞI 1916

de AMELIA PAVEL

Focul aprinselor discuţii polemice iscate în ultimii ani ai veacului al XIX-lea cu privire la rolul şi destinele artei şi-a pus pecetea pe întreaga activitate critică romînească de la începutul secolului al XX-lea. Trecuseră mai bine de zece ani de la încrucişarea faimoaselor spade ale lui G. Ibrăileanu — pe atunci tînărul C. Vraja —, Vlahuţă, Constantin Mille, Ionescu Raicu-Rion şi ale mai puţin cunoscutului, dar nu mai puţin înflăcăratului ziarist H. Sanielevici iscălit Sacîz, şi încă evaluarea şi interpretarea acelor polemici era vie în presa vremii [1]. Tonul era dat şi ecourile lui persistau; tot fondul de idei care însufleţea cronica artistică a epocii sau măcar răzbătea din aprecierile şi observaţiile de amănunt chiar şi cu caracter tehnic, se rotea în jurul luptei dintre concepţia « artei cu tendinţă » şi cea a « artei pentru artă ». Prezenţa victorioasă şi sănătoasele roade ale esteticii gheriste se afirmau vizibil în critica de artă, sub cele mai diverse forme şi, am spune, indiferent de nivelul ei.

În tot ceea ce putea să derive din această fundamentală opoziţie în materie de principii estetice aplicate la arta plastică — de la concepţia asupra conţinutului, pînă la ultimele detalii asupra execuţiei — stă însuşi miezul dezbaterilor critice din presa vremii. Dincolo de toate confuziile de noţiuni şi terminologie în genere stăruie de-a lungul a mai bine de un deceniu — punctat de momente politice dramatice şi semnificative pentru creşterea conştiinţei revoluţionare în ţara noastră — convingerea adîncă şi încrederea în arta realistă, accesibilă, simplu umană. Citäm — între atîtea pasaje care exprimă această încredere şi ar merita să fie citate — unul, deosebit de ilustrativ pentru poziţia adoptată aproape în consens de criticii de artă ai epocii: « Spectatorul după ce a rătăcit cîtva timp nedumerit şi cuprins de îndoieli prin salele cu gust aranjate ale Expoziţiunii *Tinerimii Artistice*, printre operele atîtor simbolişti, pointillişti, primitivi şi etc. (sic !), în care gustul, simţul culorilor şi estetica sa au fost puse, adeseori, crud la încercare se opreşte în fine în faţa operei lui Ştefan Popescu, în care găseşte ideea inspirătoare şi mijloacele de realizare, în armonie cu ceea ce s-a deprins

[1] Cf. N. Em. Teohari, *Criticii noştri şi arta*, în *Literatură şi artă romînă*, 1907, p. 225—245.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a privi ca operă de artă consacrată. Pictura lui Ştefan Popescu nu e o enigmă propusă spre descifrare unui grup de iniţiaţi şi oameni de meşteşug, nu e o rafinare a bizarului şi ingeniosului, ea se adresează marelui public, vorbeşte sufletului nostru întreg, inteligenţii ca şi senzibilităţii noastre. Artistul are conştiinţa unui ideal, credinţa în existenţa unei frumuseţi adevărate, dorinţa de a o găsi şi grija de a o reda »[1].

Desigur că modalităţile de afirmare ale acestor convingeri nu sînt la nivel egal, deconcertează adeseori; sînt cîteodată naive pînă la ridicol; dar şi emoţionante prin consecvenţa lor şi nu mai puţin prin sinceritatea « autocriticii ». Nu o dată autorii cronicilor îşi exprimă regretul şi mirarea faţă de vizibilul decalaj dintre realizările artistului şi contribuţiile criticii. Cu această ocazie se conturează un profil al criticului de artă ideal, ale cărui multiple virtuţi sînt întrevăzute în lumina unui rol de mare răspundere: « Pentru ca cineva să fie critic de merit, pentru ca cuvîntul lui să aibă greutate şi să însemneze ceva, trebuie să fie el însuşi artist. Să simtă el însuşi, să fie cunoscător profund al naturei şi al întregei mişcări artistice vechi şi noi, să ştie să înţeleagă pictura ca şi un pictor care o face; să-şi dee seamă de ce însemnează a desena bine, a colora frumos, a compune o lucrare; ce sînt valorile într-un tablou; ce este armonia de linii şi de culori; ce este arabescul, silueta, expresia, caracterul. Să înţeleagă poezia lucrului în sine. Pentru aceasta trebuiesc studii, contact zilnic cu artiştii de merit, cercetări întinse prin biblioteci şi muzee; să fie el însuşi fire aleasă, om de gust, inteligent »[2]. În acelaşi sens merg şi recomandările următoare: « Orice binevoitor, îndestul de pregătit pentru critica evenimentelor la ordinea zilei, îşi face şi această « plăcută datorie » de a scrie asupra expoziţiunilor artistice. Mă întreb însă, dacă întotdeauna se va găsi printre aceşti recenzenţi, criticul, care să ghicească aceea ce reprezintă valoarea operilor artistului, şi care prin urmare să fie îndreptăţit să aducă la cunoştinţa publicului evenimentul descoperirii unei opere nouă, a unui talent nou. Din cele ce am citit cu prilejul trecutei expoziţiuni a artiştilor concurenţi la catedrele din învăţămîntul artistic superior, mi-am căpătat convingerea că pînă astăzi critica de artă nu este reprezentată la noi aşa cum ar cere progresul artistic la care am ajuns. Şi aceasta pentru singurul motiv că o astfel de critică e considerată cu toată neseriozitatea cu care se exercită orice fel de diletantism. Oare să fie atît de neînsemnată critica de artă, pentru ca ea să nu preocupe pe acei ce se socotesc pregătiţi pentru a o profesa? Nu se simte şi la noi nevoia de aceşti oameni de gust, uneori şi adevăraţi eruditi, care să se interpuie între publicul necunoscător şi artistul nu atît de uşor de înţeles, pentru a-i înlesni celui dintîi înţelegerea operei de artă şi celui de al doilea o popularitate, fără de care artistul rămîne numai cu un cerc restrîns de admiratori? Dar nu este lipsa aceasta de critică de artă cauza pentru care publicul se înfăţişează atît de puţin pregătit în faţa operelor artiştilor, tot aşa după cum aceeaşi lipsă de critică nu este cauza apariţiunei atîtor curajoşi amatori, care dispută artiştilor rangul şi numele? »[3].

Vor trece cîţiva ani şi vom regăsi problema mereu vie şi pusă în acelaşi fel, din punctul de vedere al dublei sarcini educative ce-i revine criti-

[1] Erato, *Cronica artistică (Ştefan Popescu)*, în *Viaţa Romînească*, 1910, nr. 4, p. 103.

[2] Sanzio (N. Pătraşcu), *Critica de artă la noi*, în *Literatură şi artă romînă*, 1906, p. 168.

[3] Spiridon Antonescu, *Cronica artistică (Critica, publicul şi artiştii)*, în *Viaţa Romînească*, 1908, nr. 10, p. 84–85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cului, față de public și de artiști: « La noi sînt trei feluri de critice: reclame, ocări și păreri personale... Părerile personale sînt mai greu de ghicit căci variază după persoane, cultură, ocupațiune și gust. Oricum acestea fiind sincere, sînt mai interesante decît cele două dintîi, indicînd pînă la un punct gustul publicului din care autorul lor face parte » [1]. Și, în continuare, spune autorul articolului, « în dibuiala sa, pictorul va produce felurite lucrări. Publicul va pricepe unele; pe altele însă nu le va înțelege. Se poate întîmpla ca tocmai pe cele bune să nu le priceapă. Rolul criticului în acest caz e de a-l lămuri, explicîndu-i intențiile pictorului și arătîndu-i calitățile lucrărilor, precum și cusururile lor. Cu acest chip, publicul se va cultiva, pictorii nu vor rătăci prea mult, iar arta va progresa mulțumită criticei. Bineînțeles că pentru un astfel de rol i se cer criticului însușiri ce nu le poate avea orice muritor. El trebuie să fie mai întîi un adînc psiholog ca să cunoască firea pictorului și aptitudinile sale. I se cere să fie un profund cunoscător în arta picturală și în același timp un spirit larg, imparțial, pentru a înțelege și a aprecia la justa lor valoare lucrări de orice gen pictural și de diferite temperamente individuale » [2].

Într-adevăr contribuțiile critice ale vremii se mișcă pe o foarte mare scară. Întîlnim laolaltă, și chiar în cadrul aceleiași publicații, articole teoretice sau cronici brodate pe o bine țesută canava teoretică — scrise de Abgar Baltazar și Mihail Dragomirescu —; vii și pasionate profesiuni de credință, articole și cronici ale artiștilor care și-au gîndit creația și în cuvinte: Camil Ressu și Cecilia Cuțescu-Storck; suculenta critică scriitoricească — Tudor Arghezi, N. D. Cocea, Gala Galaction — de o admirabilă clarviziune în aprecieri și cu multiple indicații, adevărate documente de istoria culturii și de psihologia gustului artistic; cronici gazetărești de toate categoriile, pline de observații contradictorii, de cumplite erori în ierarhizarea valorilor amestecate cu alte observații ghidate de un remarcabil și înduioșător bun simț.

Nu există în critica de artă de atunci o personalitate care să sintetizeze expresiv, așa cum a făcut-o G. Ibrăileanu, cele mai viabile tendințe artistice-literare scoțînd la lumină, cu o siguranță de diagnostic fără greș, cele mai valoroase opere literare și fixîndu-le, printr-o judicioasă interpretare, aureola cuvenită, cu adevărat durabilă.

Există, în schimb, o pronunțată unitate a punctelor de vedere de principiu în jurul unui « realism al veridicității », i-am spune, și categoric și implicit afirmat. Dar de principiu numai, fiindcă atunci cînd este vorba să ilustreze prin exemple părerile lor, criticii și cronicarii de artă manifestă o diversitate de opinii, vrednică de a fi cercetată pe planul unei istorii a psihologiei gustului. În numele aceluiași respect pentru adevărul vieții și studiul naturii, întîlnim în multe cronici prețuite adevăratele valori artistice ale epocii: operele lui Luchian, Steriadi, Ressu, Palladi, Iser, Petrașcu, Paciurea. În altele însă, ne izbim de obiecții cu privire la pictura lui Petrașcu sau Ressu, ba chiar și a lui Luchian. Iar un critic lucid și informat, ca Abgar Baltazar, poate — în cursul unei competente și strălucite argumentații în favoarea celor mai evidente trăsături ale realismului în plastică — să-și demonstreze tezele cu pictura lui Verona, în mod indubitabil socotit de el ca « un artist care singurul reprezintă în prezent

[1] Ipolit Strîmbu, *Un pictor despre critici*, în *Flacăra*, 1913, nr. 24, 30 martie.

[2] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

⟨ 1908 ! ⟩ pictura romînească cu toată complexitatea ei, și cu toate exigențele, cu care această artă e căutată în țările străine..., nu e nici mai mult nici mai puțin, decît a aduce o îndrăzneață insultă picturii romînești care, vă asigur, a ajuns să atingă culmi, numai pentru că după un Grigorescu, avem fericirea să avem un Verona »[1]. Și aceasta, pentru a combate — impunînd adevărul — eroarea grosolană a lui Mihail Dragomirescu, judiciosul critic al *Convorbirilor critice*, care, în timp ce-și desfășoară cu utilitate energia în postulatele unei estetici a bunului simț, cade deodată în afirmații de genul confirmării lui Costin Petrescu, ca « cel mai mare portretist romîn în viață »[2].

Iată, deci, — și exemplele sînt departe de a fi singurele — că problema « orientării » în critica romînească de artă a epocii se poate pune mult mai puțin clar din punctul de vedere al gustului, cît din cel al tezelor de la care criticii pornesc. Sau, mai precis, aportul criticilor de artă în ansamblul lui trebuie neapărat judecat, în această perioadă, pornind de la ideile comune și criteriile care o diriguiesc și nu în primul rînd de la cazurile concrete asupra cărora criticii se opresc. Aceasta, pentru că perseverența lor în « realism », cu toată originea diversă a pozițiilor teoretice, a fost de netăgăduit utilă pentru procesul de cristalizare a unui public artistic de bun simț, la rîndul său garant împotriva exceselor în asimilarea și preluarea influențelor venite din afară. Pe bună dreptate s-a subliniat faptul că în arta romînească modernă din secolul al XX-lea, manifestările moderniste au rămas un fenomen periferic. Dominația burghezo-moșierească și-a pus pecetea în alte forme, legate de predominanța unor anumite genuri de artă plastică în dauna altora, de natura subiectelor, a surselor de inspirație, a concepției asupra subiectelor, și mult mai puțin asupra evazionismului prin limbajul formelor plastice.

Se poate urmări în cronica artistică a revistelor și ziarelor vremii un număr de idei centrale a căror dezvoltare consecventă nu poate duce într-adevăr decît la o artă pornind de la natură, cu un miez de idei educative, accesibilă unui public larg. Este izbitor de pildă cît de evidentă apare în critica de artă a epocii preocuparea pentru conținut: lupta împotriva estetismului; a tuturor influențelor pur și simplu preluate formal. De asemenea problema specificului național este pusă — spre deosebire de concepțiile semănătoriste — în aspecte care au sprijinit dezvoltarea unei arte autohtone, pe diferite planuri. Și semnificativ este că toate aceste adevărate leit-motive ale criticii de artă se mențin de-a lungul anilor, timp de mai bine de un deceniu și jumătate. Aceleași proteste împotriva primejdiilor moderniste — uneori injust înțelese — apar și la începutul deceniului, ca și în preajma primului război mondial. Diferențele notabile sînt legate numai de exemplele alese și de felul de a judeca artiștii. Apreciat la culme, după cum am văzut, de unii, Verona este, în raport cu aceleași criterii realiste, aspru criticat de alții: « Cosașii » sînt mai mult siluete colorate decît oameni în carne și oase; în redarea lanului se simte cruditatea culorii; atmosfera e lipsită de acea căldură vibrantă, ce se întîlnește, bunăoară, în peisajele unui Ștefan Popescu... Pricina e că Verona disprețuiește

[1] *Cronica artistică (Critica, publicul și artiștii)*, în *Viața Romînească*, 1908, nr. 10, p. 90.

[2] M. Dragomirescu, *Grigorescu și Hasdeu*, în *Convorbiri critice*, 1907, nr. 18, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

intuiția directă a naturii și lucrează mai mult cu reminiscențe, în atelier [1]. Același critic îl elogiază pe Luchian, caracterizîndu-i cu o deosebită justețe trăsăturile personalității artistice: « Luchian, incontestabil cel mai puternic colorist al nostru, cu deosebire în reproducerea naturii moarte. Negreșit nu voi lăuda prea mult tablourile sale de « genre », cum este « Un chef » sau « Bețivul »: deși revelînd multă știință, mult simț de compoziție, un colorit original și un desen nu lipsit de vigoare... A compara însă asemenea compoziții cu tablourile lui Munkácsy, cum face mai sus citatul colaborator al Vieții romînești ⟨Spiridon Antonescu⟩ este cel puțin o imprudență; dar nu e mai puțin adevărat, « Un chef » denotă, în producția pictorului, un pas înainte și nu regretăm decît faptul că acest popas nu prea e tocmai în direcțiunea puterilor lui proprii... Coloarea are atîta viață proprie, că toate celelalte sensațiuni — consistența, greutatea, frăgezimea — le simte de-a dreptul prin culoare, parcă nu mai avem nici o trebuință de desen. Însușirea eminamente picturală. Și ceea ce este de remarcat în favoarea pictorului, este că acel colorit este de astădată sănătos: Căldura bolnăvicioasă pe care o aveau unele din cele mai bune tablouri din expoziția trecută, nu se mai simte acum de loc. Favoarea de care, în deosebire pictorii citați pînă acum, s-a dovedit că se bucură Lukian din partea publicului (mai toate pînzele sale au fost cumpărate), e pe deplin meritată, și este o dovadă sigură că gustul pentru arta plastică în publicul nostru este în plină dezvoltare » [2].

Punctul său de vedere este curent și acreditat, iar Luchian unul din marii artiști ai epocii. Cîțiva ani mai tîrziu, pictorul Iser, într-una din cronicile sale, semnate Rembrandt, dă elogiilor aduse lui Luchian o altă nuanță, în care se simte o experiență artistică variată, dobîndită prin creație: « Eu unul prefer tablourile cu figuri, tablourilor cu flori. Poate să nu fiu de acord cu nenumărații admiratori ai marelui nostru artist. Caracteristica lui Luchian iese însă mai bine în evidență din pînzele acestea, precum și din peisajele în care reprezintă străzile mărginașe ale Bucureștilor. Luchian este o personalitate în ciuda acelor pedanți care nu găsesc în pînzele lui regulile învățate de la profesorii fără nici un pic de talent. Pictura lui Luchian este simplă și mare prin simplitatea ei. La Luchian desenul și culoarea sînt caracteristice și pot afirma fără înconjur că Luchian este cel mai romîn dintre pictorii noștri » [3]. Și totuși, se poate întîlni în aceeași epocă incredibila observație a unui critic de artă care deplînge manifestările « insuficiente » ale lui Luchian.

Dimensiunea artistului nu pare a avea un foarte mare rol în aceste extreme divergențe de păreri. Iser, sub vibranta pană a lui Gala Galaction, este comparat cu « un vin tare, care se suie la cap, dă grijă și ameteli, dar care îmi place foarte mult și-l beau înainte! ». Într-o operă de Iser, Galaction descoperă « o mulțime de gesturi, de atitudini, de expresiuni foarte cunoscute și redate cu o uimitoare putere de adevăr », care « te cheamă și te agață »... « înțelegi curînd că nu e vorba numai de linii și de atitudini, ci de situațiuni complexe și arzînde, pe care acest artist ni le strecoară în suflet ca pe niște remușcări: Opriți privirile pe tabloul « În țara nouă ». E o minune de istorie și de sinteză! E o lume întreagă de fapte, de consta-

[1] *Mișcarea artistică* ⟨Mihail Dragomirescu⟩, în *Convorbiri critice*, 1908, nr. 1, p. 41.

[2] *Ibidem*, *loc. cit.*

[3] Rembrandt ⟨Iser⟩, *A XII-a expoziție a soc. « Tinerimea artistică »*, în *Flacăra*, 1911—1912, p. 214—215.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tări și de idei fecunde! ...Acest artist e un revoluționar. E unul dintre acei mulți nebuni de înalt talent care, voind sau nevoind, lucrează încet și sigur la marile prefaceri ale viitorului. Vom trăi altfel, vom cînta altfel și vom desena altfel! Adevărat să fie oare? Știu ei ce spun acești teribili înainte mergători? Nu putem să răspundem: Sîntem prea mici; sîntem prea cufundați în lumea de acum »[1]. Trecut sub tăcere în multe cronici, este recunoscut ca un artist dificil în altele. « Tablourile sale în guașă nu sînt făcute ca să placă la prima impresie nici prin concepție, nici prin colorit, nici prin desen. Nu însă această impresie e cea hotărîtoare. Lucrările lui Iser, cu cît sînt mai cercetate, cu atît sînt mai interesante, și cu atît îți explici de unde vine și acea impresiune nefavorabilă de la început... »[2].

Kimon Loghi primește, în paginile *Vieții romînești*, ditirambii lui G. Murnu: « Panoul lui Kimon Loghi, cu splendoarea și solemnitatea decorativă a colorilor, face impresia unui iconostas datorit unui maestru păgîn îndrăgit de roadele țărînii și bucuros de viață. Este aici un puternic simț artistic, cu totul propriu și personal, care răspunde mai bine condiției esențiale a frumosului ce urmărește arta și pe care atît de des o uită în aprecierile lor criticii moderni. Nu-i destul un moment de luare aminte pentru a descoperi în cele două pînze noi ale artistului, în « Primăvara » și « Adieri de primăvară » nu amănuntele banale ale acestui anotimp, ci aceea ce am putea numi esența lui »[3].

În schimb, nu e deloc cruțat de variate epitete, între care cel mai ferm afirmat este cel al curajosului Iser: « E falș. A fost toată viața așa de persistent falș, încît acum probabil nici nu-și mai poate închipui sinceritatea unui artist »[4].

Exemplele se pot înmulți; ele se aplică în egală măsură la artiștii minori, la artiștii la modă sau la alți artiști de bună calitate, dar inegali, de tipul lui Theodorescu-Sion de pildă. Aceste exemple, toate la un loc luate, se constituie în fața poziției teoretice a criticii ca un semn de întrebare cerînd o elucidare. Contrastul dintre concepția estetică dominantă în critica de presă și « gustul » criticilor de artă este o trăsătură caracteristică a acestei epoci și asupra căreia meditația cercetătorului nu poate să nu se oprească.

Care sînt acele constante teoretice, implicate în linii mari în mai toate dintre cronicile de artă ale epocii? În primul rînd criteriul valorii operei artistice pornind de la veridicitatea ei în raport cu natura. De acest criteriu se leagă cel mai puternic motiv de opoziție în fața modernismului sub orice formă. Inovațiile tehnice ale curentelor post-impresioniste sînt privite ca primejduind respectul pentru natură, pentru specificul național și, în același timp, ca anihilînd una din valorile socotite fundamentale de estetica materialistă romînească a epocii și anume succesul în public, accesibilitatea și, implicit, valoarea educativă. În 1906 G. Ibrăileanu ironiza « rafinații » care nu pot gusta un scriitor pentru că vorbește de țărani în numele țăranilor, în loc să cînte pleoapele străvezii ale unei clorotice castelane »[5] și prezenta aforistic adevărul că « literatura romînească nu poate

[1] Gala Galaction, *Iser*, în *Flacăra*, 1913, nr. 8.

[2] *Mișcarea artistică* <Mihail Dragomirescu>, în *Convorbiri critice*, 1908, nr. 1, p. 56.

[3] G. Murnu, *Expoziția a VII-a Tinerimea artistică*, în *Viața Romînească*, 1908, nr. 4, p. 86.

[4] Rembrandt <Iser>, *A XII-a Expoziție de pictură și sculptură a soc. Tinerimea artistică*, în *Flacăra*, 1912—1913, p. 207.

[5] G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, în *Viața romînească*, 1906, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi decît romînească », precizînd totodată că « nu e aici o chestie de patriotism — și dacă ar fi ! — ci de pură estetică : scriitorul romîn, cînd va voi să cînte ca cel francez, nu va da sunetele frumoase ale sufletului francez, și pe de altă parte, își va strica și minunatul lui glas romînesc. Iar scriitorul care ar vrea să nu fie nici romîn, nici francez, nici altceva, ci « scriitor », fără individualitate, va scoate un amestec de sunete care, nefiind răspunsul unei *individualități* la lumea înconjurătoare, nu va provoca nici un interes » [1]. Era trăsătura anticosmopolită a criticii poporaniste, ale cărei contradicții încă nu ieșiseră cu totul la iveală în momentul respectiv, dar care, în această luptă împotriva modelor de import, încercase, cu bune rezultate, să definească « noțiunea de cultură națională », în raporturi de armonie, dar subliniat de independență, față de « cultura universală » [2].

Mai puțin stringent și, în același timp, cu noțiunile mult mai puțin clar definite și mai puțin programatic expuse, critica de artă a diferitelor publicații de orientări diverse, și nu numai a *Vieții romînești*, își proclamă totuși crezul realist sub forma combaterii cosmopolitismului modelor și a rafinamentului estetizant.

« O altă pricină a tinerii în loc a atîtor temperamente de artiști este și ușurința cu care sînt primite de mulți rătăcirile artistice. Unii o fac din naivitate, extaziindu-se înaintea oricărei ciudățenii, alții, așa zișii reprezentanți ai « curentului nou », ridică în slavă imitații sordide de tot felul, printr-un fel de trebuință de a sprijini și de a se simți sprijiniți. Dacă li s-ar sădi în sufletele viitorilor pictori, dragostea pentru compoziții din întîii ani de școală, de sigur că s-ar putea întemeia chiar și o școală de pictură romînească.

Numai de sărăcie de subiecte nu se pot plînge cei ce au tragere de inimă pentru compoziție. Și mai cu seamă în ce privește subiectele istorice ! Dar cine mai are vremea să citească tratate întregi de istorie națională, cînd reviste și mari publicații străine aduc în splendide « cromo » fel și chipuri de compoziții de-a gata ! Cine să stea să-și chinuiască mintea cu studiul vechilor obiceiuri dispărute, cu acela al vestmintelor, solemnităților etc., ca să facă un tablou, cînd ca să faci un « tablou modern », te poți ușor lipsi de toate acestea și-i destul să înșiri cîteva pete înfățișînd un corp omenesc, pe care privitorul îl poate vedea îmbrăcat după cum îl ajută închipuirea ! » [3].

Aparținînd sferei de gîndire junimistă, Mihail Dragomirescu, criticul *Convorbirilor critice*, observă, în 1908, că «artiștii noștri, în progresele ce fac, n-au un drum sigur. Lipsiți de tradițiunea unei școale, influențați de maniera maestrului care le place mai mult sau cu care au fost mai mult în contact, nelămuriți mai totdeauna asupra valorii nenumăratelor direcțiuni, subdirecțiuni, în care se văd fărîmițate tendențele generale ale artei occidentale — și de multe ori lăsați în propria lor voie — artiștii noștri parcă realizează progresul mai mult la întîmplare și uneori parcă chiar fără voia lor... Artiștii noștri trebuie să înceapă a-și da seama că operele artistice pot avea două feluri de valori, ce trebuiesc bine deosebite, pentru că una este de disprețuit, iar cealaltă singură trebuie să însuflețească pe un artist adevărat. E mai întîi o valoare trecătoare, care fascinează și pierde pe cei mai mulți și care, de cele mai multe ori, provine dintr-o rătăcire a gustului public,

[1] G. Ibrăileanu, *loc. cit.*

[2] D. Micu, *Poporanismul și Viața romînească*, Buc., 1961, p. 48 și 119.

[3] N. Pora, *Salonul Oficial*, în *Calendarul Minerva*, 1912, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintr-un capriţiu al modei. Această rătăcire îşi are izvorul în anume curente sentimentale ce n-au legătură cu mişcările adînci şi veşnice ale sufletului omenesc, ci sînt produse ale unui concurs de împrejurări superficiale, necunoscute în trecut, fără putinţă de revenire în viitor ». Atacînd « snobii » şi « setea de originalitate cu orice preţ, factice », pe care în universul său noţional idealist le opune factorului pozitiv al « eternităţii » şi al originalităţii reale care s-ar afla în noi, în sufletul nostru, « fără ştirea noastră, de-asupra ştiinţei şi voinţei noastre », criticul se raliază la corul general al criticii de toate orientările, hotărîtă să curme modernismul şi, fără îndoială, că şi-a adus aportul la o anume circumspecţie în receptarea inovaţiilor cu caracter pur formal, după cum şi-a pus şi partea de frînă la depăşirea unui realism minor, lipsit de îndrăzneală, închis în sine. Faptul acesta apare cu deosebită acuitate în felul în care foloseşte noţiunile indicînd curente; şi nu numai el. Concluzia la consistenta argumentaţie de combatere a falsei originalităţi, de cele mai multe ori născută din lipsa de maturitate a măestriei — dispreţ pentru desen — « ridicarea defectului la rangul de teorie nouă » [1], este că « astfel s-a întemeiat aşa-numitul impresionism care bîntuie cu furie şi pe artiştii noştri » [2]. Accepţiunea dată termenului este aproape uluitoare la o dată la care cei mai mulţi dintre artiştii romîni într-un fel sau altul reprezentativi în expoziţie făcuseră studii sau călătorii de studii în străinătate, şi frecventaseră ateliere — de pildă al Academiei Julian unde se întîlneau pictori aparţinînd celor mai actuale curente şi tendinţe, de mult dincolo de impresionism sau împotriva lui. Nu este de altfel singurul caz în care acest termen apare întrebuinţat cu semnificaţia mai largă de « modernism » cu tot ceea ce noţiunea poate sugera pe planul contagiunii de modă, al imitaţiei de suprafaţă; într-un sens negativ adică, şi îngust [3]. Ba uneori se întîlnesc în aceeaşi cronică ambele sensuri, cel pozitiv cu cel negativ.

În articolul consacrat expoziţiei lui N. Dărăscu în revista *Flacăra* din 1911 — articol intitulat *Un impresionist: N. Dărăscu*, şi foarte elogios — se spune: « Mă aşteptam la acele orori de care dau dovadă neofiţii impresionismului, la cruditäţi de desen şi culori, la năzdrăvănii care se exhibă sub cuvînt de originalitate şi noutate în artă » [4]. Alt critic, într-o cronică despre expoziţia lui Theodorescu Sion vorbeşte despre « tehnica grosolană a artei independente » [5]. Cea mai edificatoare exprimare a acestor ciudate confuzii terminologice, pornind totuşi de la bune intenţii, pare însă a fi cea a lui N. Pora, atunci cînd, apreciind poziţia societăţii « Tinerimea artistică » în problema acceptării cît mai generoase a tuturor manifestărilor de artă, scrie:

« Mai mult ca nici într-un an şi-au arătat membrii « Tinerimei » într-o egală măsură — pe deoparte spiritul de selecţie — cu care s-au manifestat dintr-un început şi apoi spiritul de largă îmbrăţişare a tuturor manifestărilor artistice, chiar şi cele ale aşa-zişilor « inovaţii ». De n-ar fi să amintim decît lucrările « pointilliştilor », « cubiştilor » şi ale celorlalţi « impresionişti », certaţi cu desenul şi cu natura, şi ar fi prea destul. Însă s-au primit, în secţia desenului, cîteva adevărate încercări copilăreşti în

[1] N. Pora, *loc. cit.*

[2] *Ibidem, loc. cit.*

[3] *Cronicarul Dîmboviţei* <P. Locusteanu>, *Expoziţia Tinerimii artistice*, în *Flacăra*, 1914, nr. 28, p. 229—230.

[4] D. Karnabatt, *loc. cit.*, în *Flacăra*, 1911, nr. 10, p. 78.

[5] Const. Prodan, *Expoziţia Cercului Artistic*, în *Flacăra*, 1912, nr. 16, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

genul caricaturilor pretenţioase dintr-unele reviste umoristice străine »[1]. Şi totuşi *Calendarul Minervei* era o publicaţie de largă răspîndire, citită de diferite straturi ale publicului, căruia i se ofereau, sub formă polemică, confuzii de termeni atît de flagrante ca aceea în legătură cu « impresioniştii ». În acelaşi timp, N. Pora elogiază fără rezerve, cu un perfect simţ al ierarhiei valorilor artistice, artiştii de mîna întîia : pe Luchian, Petraşcu, Ştefan Popescu, J. Al. Steriadi, şi recunoaşte talentul incipient al unor artişti mai inegali, dar interesanţi, cum sînt: D. Hîrlescu, Dim. Mihăilescu, Cecilia Cuţescu-Storck [2].

Iată încă o dată, inversată însă de astă dată, contrazicerea între poziţia teoretică a criticului — aici în principiu sănătoasă, dar foarte îngust aplicată şi cu erori — şi practica gustului artistic, just şi util orientată. O analiză terminologică mai susţinută ar putea elucida de ce natură sînt aceste erori; dacă au un caracter limitat la noţiunea strict plastică la care se aplică, sau denotă o mai profundă eroare de gîndire teoretică. Drept exemplu caracteristic pot servi noţiunile de *ideal* şi *idealism*, foarte divers şi inegal, dar frecvent folosite în critica de artă a epocii. Astfel, acelaşi critic, N. Pora, ia noţiunea de idealism în sens de participare la actualitate, de spirit combativ. « S-a dus şi lumea aceea, precum s-au dus şi vremurile de *idealism* ce au dat ţării destule individualităţi mai pe toate tărîmurile.

Astăzi domneşte cu mai multă tărie un spirit de nepăsare faţă de tot, şi cu atît mai mult faţă de artă, şi, ceea ce este şi mai rău, tocmai din partea celor ce ar trebui să nu lase la o parte tocmai cele ce se fac pe tărîmul artei » [3].

Mai vag este Iser, atunci cînd foloseşte termenul în legătură cu personalitatea artistică a lui Ressu: « Incontestabil că d-l Ressu în actualul Salon stă în fruntea celor care au un *ideal*, pentru care face sforţări » [4]. Totuşi, din observaţiile critice pe care i le aduce din punct de vedere tehnic, rezultă că Iser aşează acest *ideal* pe un plan artistic mai înalt, pe planul viziunii, al conţinutului spiritual. Faptul rezultă prin analogie şi din aprecierile aduse lui J. Al. Steriadi. « Ceea ce regretăm la dl. Steriadi e că de la o vreme s'a cam... lenevit. Şi regretăm cu atît mai mult, cu cît d-sa e unul din prea puţinii noştri pictori care pot concepe în mare « Hamalii » din portul Brăila (în posesia Minist. Lucrărilor publice), ca ultima dsale lucrare mare. Lucrările pe care le expune acum — deşi majoritatea din ele nu sînt decît schiţe marchează atracţia deosebită pe care o are Steriadi pentru lumea umilă. Duioşia cu care priveşte un atelaj prăpădit în decorul unui han mizer din marea piaţă a Cernavodei, capătă ceva specific Steriadi. El trăieşte cu dragoste şi cu inteligenţă natura, şi o spune fără să declame, cum face de pildă dl. Verona. Aci e Steriadi la largul lui, nu în lumea elegantă, unde vreo cucoană cu ochii mai mult sau mai puţin cercuiţi, cu buzele mai mult sau mai puţin senzuale, îi cere să-i facă portretul »[5]. Deci Iser dă acestei noţiuni accepţiunea întîlnită uneori şi în cronicile de artă din presa muncitorească — ori în genere în critica socialistă — de aspiraţie morală elevată,

[1] N. Pora, *A XII-a Expoziţie a Tinerimii artistice*, în *Calendarul Minervei*, 1913, p. 49—50.

[2] *Ibidem*; acelaşi, *Expoziţiile « Tinerimii artistice »*, *loc. cit.*, 1911, p. 177—178.

[3] *Salonul oficial*, în *Calendarul Minervei*, 1912, p. 17.

[4] Rembrandt <Iser>, *Cronica artistică (Salonul Oficial)*, în *Flacăra*, 1911—1912, p. 255.

[5] Rembrandt <Iser>, *A XII-a expoziţie de pictură şi sculptură a soc. « Tinerimea artistică »*, în *Flacăra*, 1912—1913, IV, p. 224.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar nu abstractă, ci îndemnînd la acţiune [1]. La Gala Galaction, scriitor de o splendidă abundenţă şi concentrare verbală totodată, cuvîntul se multiplică şi se colorează în nuanţe diverse, îmbrăcînd forme diverse. Una din cele mai interesante, în perspectiva limbajului criticii din zilele noastre, o întîlnim într-o cronică închinată lui Octav Băncilă, în 1914. « În genere, Octav Băncilă e un pictor hirsut şi trist... Pictura lui îţi spune o silinţă serioasă şi aspră. Imperfecţiunile constatate pare că vor cădea, în pînze viitoare, mulţumită forţărilor neobosite de care îl simţi capabil pe acest muncitor bărbos şi gînditor. Stîngăciile acestui pictor nu te supără ! Ai vrea să le deduci şi să le scuzezi prin nu ştiu ce raţionament irefragabil. Octav Băncilă nu se joacă, ci cugetă şi simte. Cîtă nevoie avem de aceşti artişti *majori*, ieşiţi din aleanurile şi din jocurile copilăriei şi ajunşi la majoratul aspru al convingerilor bărbăteşti şi al operelor generoase ! » [2]. Artistul major coincide, în concepţia lui Galaction, cu artistul care are un *ideal*, care cultivă « ideea » şi căruia, prin urmare, i se pot ierta stîngăciile, dacă sînt trecătoare. Cazurile citate ne arată, şi exemplele s-ar putea înmulţi [3], că termenii aceştia, cu proprietate întrebuinţaţi, sau alţii, ca uneori şi cei impropriu întrebuinţaţi, devin părţi ale unui instrumentaj care exprimă şi sprijină o concepţie realistă despre artă. Erorile verbale ale unora dintre aceşti comentatori nu sînt de ordinul concepţiei prin urmare; şi nici nu se datorează întotdeauna unor insuficiente cunoştinţe de specialitate. Ele reflectă însăşi realitatea faptelor istorice care stau la baza contradicţiilor mai sus subliniate dintre nivelul şi nesiguranţa gustului public în materie de artă plastică, manifestate în fenomenul « succesului » şi orientarea de principiu şi în general sănătoasă a criticii de artă profesioniste. Aceste fapte istorice sînt legate de deosebirea care a existat între desfăşurarea şi efectele curentului poporanist pe plan literar şi cultural în genere, şi cele care s-au petrecut pe plan politic [4]. Concentrarea punctelor-program ale criticii — program explicit şi argumentat în cazul criticii literare, program implicit în cazul criticii de artă — în jurul unor teze cu caracter democratic şi realist: pledoarie pentru veridicitate, pentru autenticitate naţională, pentru arta de idei, pentru substanţa etică, pentru oglindirea vieţii poporului — evident doar a ţărănimii —, reprezintă contribuţia pozitivă a poporanismului pe plan cultural. Această contribuţie nu trebuie însă deloc luată « în general »; ea este un fenomen care a pornit, restrîns, de la activitatea *Vieţii romîneşti* şi a lui G. Ibrăileanu în special, pe baza impulsului dat de critica ştiinţifică materialistă constituită la noi în ultimul deceniu din secolul al XIX-lea. Rezultatele în dezvoltarea vieţii artistice din cursul primului deceniu al secolului al XX-lea, provenite direct din această filieră a poporanismului în consecinţele lui pozitive, nu au îmbrăţişat toate aspectele vieţii plastice; dar pe cele mai viabile dintre ele, fără nici o îndoială. Dacă pe plan politic, poporanismul a fost în multe privinţe o frînă a mişcării muncitoreşti, în problemele de creaţie artistică el a declanşat

[1] Cf. AQUAREL, *Arta la noi*, în *Lumea nouă literară ilustrată*, 1896, nr. 9, p. 2 şi C. DOBROGEANU GHEREA, *Studii critice*, vol. I, Buc., 1956, p. 68—69 şi vol. II, p. 56; *Pictura în 1896*, în *Lumea nouă literară şi ştiinţifică*, II (1896), p. 4—5.

[2] GALA GALACTION, *Octav Băncilă*, în *Flacăra*, 1914, nr. 18, 15 febr., p. 147.

[3] Cf. TH. CORNEL, *Îndrumări noi în artă*, în *Viaţa socială*, 1910, nr. 9, p. 306 şi urm. şi CAMIL RESSU, *Despre artă şi artişti*, în *Viaţa socială*, 1910, nr. 9, p. 158.

[4] Cf. RADU PANTAZI, *Din istoricul luptei presei muncitoreşti din Romînia împotriva ideologiei burgheze*, în *Cercetări filozofice*, 1959, nr. 4, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

energii care și-au găsit perspectiva cea mai firească și mai rodnică de dezvoltare tocmai în tezele a căror origine avea, pe plan politic, un caracter diversionist. Astfel suprapunerea noțiunii de « popor » cu noțiunea de « țărănime », avînd ca scop negarea rolului istoric al proletariatului industrial atît de nocivă din punct de vedere teoretic, a căpătat în practica artistică o fizionomie cu totul diferită. Pe linia reflectării vieții țărănești ca expresia cea mai autentică a vieții poporului, mulți dintre artiștii de seamă ai epocii, iar unii din ei în mod sistematic — Luchian, Ressu, Iser, Băncilă, Vermont, Th. Sion — au reușit să impună această temă — tema rurală — ca simptom caracteristic al unei viziuni realiste, ca formă de protest social și manifestare a ceea ce se înțelegea, în epocă, prin « artă de idei ». Este adevărat că tema rurală era de mult acreditată în pictura și în grafica romînească; și în ultima sub forma protestului social celui mai explicit. Totuși, niciodată încă în pictura romînească pînă la creația lui Luchian sau a lui Ressu, și niciodată în critica noastră de artă, problema nu a fost atacată atît de frontal și de îndrăzneț. Cînd Ibrăileanu, în articolul: *Țăranul în literatura romînească*, exprima remușcarea: « crescuți cu « pastelurile » lui Alecsandri, noi am fost înșelați, am considerat pe țăran ca o ființă fericită și, nu știu zău, dacă nu i-am invidiat soarta!! Și cînd ni se spunea că-și duce greu viața, noi zîmbeam, căci noi ne gîndeam la « *Juna* » Rodică și la « *sămănătorii* » care înoată în fericire... », el vorbea în nume colectiv, pentru atîția artiști care simțeau aceste adevăruri. Iar atunci cînd, cu ascuțitul său spirit polemic, ironiza diversionismul care trata pe țăran ca « mijloc », niciodată ca « scop »!: « țăranul pe scenă, pentru a înveseli pe orășeni; țăranul în natură — ce *pitoresc* e un baci pe o cărare de pe Ceahlău! —, țăranul în pastel etc. ... etc. ... și, ca culme, țăranul logodit și însurat la Arenele Romane, concurînd cu celebrii « campioni internaționali » — spre a se vinde mai multe bilete de intrare la expoziția jubiliară... Ce prosper părea acolo, în Arenele Romane, acest produs al solului romînesc: țăranul » [1], cuvintele lui Ibrăileanu ar fi putut servi ca subtext atîtor ilustrații din grafica satirică a acestui deceniu, sau chiar din pictura artiștilor inovatori pe căi realiste!

Este deci cert că circulația de idei stimulată programatic de cîteva din fundamentalele studii și articole ale lui Ibrăileanu, datînd din anii premergători sau imediat următori răscoalelor țărănești: *Psihologia de clasă*, *Scriitori și curente*, *Morala în artă*, *Reproducerea realității*, *Artiștii luptători*, a înviorat sistematic cronica artistică și a alimentat-o cu un fond de teze menite să promoveze o artă realistă, accesibilă. Tehnica analizei critice științifice, dezvoltată pe coordonatele gîndirii lui Dobrogeanu-Gherea, a avut astfel un ecou pronunțat și în activitatea criticilor de artă, chiar dacă această activitate nu a ajuns la formele de expresie organice încheiate la care ajunsese în aceeași vreme critica literară. Din noianul de afirmații pestrițe și uneori stîngace, grandilocvente și exagerate în aprecieri sau surprinzător de exacte în caracterizarea operelor, pot fi reținute atîtea judecăți dovedind consecvent o sinceră credință în singura cale de viitor posibilă a artei adevărate: apropierea de viață, claritatea, echilibrul. Aprecierea artei ca produs al mediului social, reliefarea noțiunii de « social » în creația artistică — reflecțiile cu privire la situația artistului în societatea burgheză —, discutarea problemei — atît de caracteristică epocii — a « coincidențelor dintre artist

[1] G. Ibrăileanu, *Țăranul în literatura romînească*, în *Pagini alese*, Buc. 1957, p. 163 — 164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și om », valorificarea virtuților educative ale artei, sînt idei devenite un bun comun și curent al cronicii de artă din publicațiile reprezentative ale epocii. Dar aplicarea inegală a acestor principii în exercițiul aprecierii concrete a operei, ne descoperă că preluarea unor idei, chiar cu perfecta convingere a adevărului lor, nu este de ajuns și că aceste idei trebuie integrate într-o concepție unitară asupra vieții pentru a se traduce, viabile, în practica aplicării lor. În concepțiile lor politice, în concepțiile lor despre viață, în educația lor artistică, majoritatea acestor cronicari nu aveau nici o poziție clar orientată, iar în mediul cultural pe care-l frecventau și pe care-l serveau, nici un izvor de experiență artistică adîncă suficientă. Experiența de luptă pe care anii tinereții lui Ibrăileanu o acumulaseră ca o adevărată provizie de clarviziune în distingerea valorilor literare autentice, le lipsea celor mai mulți dintre cronicarii de artă plastică. Și dacă vreo altă formă de luptă socială, chiar indirectă, le-a însuflețit activitatea, faptul se citește limpede în manevrarea mult mai sigură a judecăților de valoare. Este cazul lui Gala Galaction — după cum se știe, aderent în tinerețe la ideile socialismului științific — și al lui Iser, de pildă, care, fără a activa propriu-zis pe plan politic, a introdus în armonia creației lui, prin grafica satirică, timbrul inalterabil al combativității pentru progresul social.

Este semnificativă, din acest punct de vedere, într-o cronică semnată de Iser, afirmația următoare în legătură cu pictorul Nicolae Vermont, care pictează « țigănci făcute cu abilitatea dsale obișnuită, care intră așa de bine în gustul publicului ! Un desen dulce și caligrafiat, și de un gust la îndemîna oricărui burghez » [1].

De același decalaj de planuri este legată și problema terminologiei criticii de artă a epocii, cu modul ei frecvent de a folosi termeni improprii din punct de vedere istoric sau filozofic, încadrîndu-i totuși într-un conținut de idei temeinic prin orientarea lui generală. De confuzia aceasta erau mai conștienți decît oricine chiar criticii epocii: « Acum critica a devenit mai severă, mai acerbă. Am în fața mea o sumă de gazete ce au vorbit cu ocazia expoziției a 5-a a soc. Tinerimii Artistice de la Ateneu, adunate, de un amator de astfel de lucruri, și mă surprinde că în fiecare gazetă un alt artist e mai talentat decît ceilalți, unii dintr-înșii sînt terfeliți de tot chiar. Aceleași gazete, la adresa acelorași artiști, odinioară nu aveau decît cuvinte de laudă; azi nu au decît vorbe de hulă. Pictorii sînt aceeași, cu mai multă știință, cu 5—6 ani de progres din toate punctele de vedere, toți fiind tineri și muncitori » [2].

În lumina acestor probleme, multe dintre textele cronicarilor artistici ai epocii, chiar dacă nu aduc întotdeauna o contribuție esențială în cunoașterea personalității artiștilor de care se ocupă, sînt un important izvor de cunoaștere a frămîntărilor, perspectivelor și erorilor epocii în care au apărut.

[1] Rembrandt <Iser>, *Cronica artistică. A XII-a Expoziție de pictură și sculptură a soc. « Tinerimea Artistică »*, în *Flacăra*, 1912—1913, p. 207.

[2] Sanzio (N. Pătrașcu), *Critica de artă la noi*, în *Literatură și artă românească*, 1906, p. 167—168.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О РУМЫНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ХРОНИКЕ В ПЕРИОД 1900—1916 гг.

РЕЗЮМЕ

В настоящей статье автор останавливает свое внимание на некоторых характерных чертах румынской художественной критики начала XX века, а также на идеях, ее вдохновлявших. Отметив, что основные идеи, питавшие ее, вытекали из глубокой противоположности между концепцией «искусство для искусства» и «тенденциозным» искусством, автор подчеркивает, что за многообразной путаницей понятий и терминов пробивается в течение более десятилетия глубокая убежденность и вера в доступное, реалистическое, чисто человеческое искусство. Конечно, формы утверждения в жизни этой убежденности не находятся на одном и том же уровне; часто они приводят в смущение, иногда до смешного наивны, но в то же время они волнуют последовательностью и искренностью самокритики. Многочисленные цитаты подтверждают истину, что миссия искусства заключается в воспитании; отсюда вытекают нормы прекрасного, в основном определявшиеся художественной критикой того времени. Интересно отметить единство принципиальных точек зрения по вопросу о распространении «реализма достоверности». Однако это единство лишь принципиальное, так как приводя конкретные примеры, критики высказывают настолько различные мнения, что само по себе это явление заслуживало бы исследования с точки зрения психологии вкуса. Выступая против эстетизма в защиту реализма, за специфически национальное искусство и против опасности ложно понятого модернизма, критики дают высокую оценку или же развенчивают первоклассные или, напротив, низкокачественные художественные произведения. Это противоречивое явление, как и случаи странного смешения терминов эстетического порядка, автор объясняет с исторической точки зрения. В работе указывается, что это противоречие отражало саму действительность, исторические факты, связанные с развитием определенных идейных течений, как например «попоранизм», который будучи, в политическом плане, диверсионным течением, тормозившим развитие рабочего движения, внес, однако, положительный вклад в искусство. Следует подчеркнуть важную роль, которую сыграл в оздоровлении художественной критики литературный критик Г. Ибрэиляну и вообще журнал «Вьяца ромыняскэ». Идеи, выдвигавшиеся в статьях этого великого литературного критика, чей метод основывался на принципах научной материалистической критики, постоянно оживляли художественную хронику, в которой в тот период не имелось сколько-нибудь значительной личности, жизненный и культурный опыт которой включал бы и опыт общественной борьбы, столь необходимый и ценный в деле вынесения истинных оценок художественным произведениям. О важности опыта социальной борьбы свидетельствует творчество писателя Галы Галактиона и художника Изера, которые одновременно были и активными художественными критиками.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA CHRONIQUE ARTISTIQUE ROUMAINE DE 1900 À 1916

RÉSUMÉ

La présente étude s'attache à dégager quelques particularités et idées caractéristiques de la chronique artistique des années 1900—1916. Constatant que le fonds d'idées dont elle se nourrit dérive essentiellement de l'opposition radicale entre les deux conceptions de « l'art pour l'art » et de « l'art engagé », l'auteur relève qu'au-delà de multiples confusions de notions et de terminologie, la critique artistique de cette époque révèle une profonde confiance en un art réaliste, accessible et humain. Certes, les modalités auxquelles elle recourt pour affirmer cette conviction sont de qualité inégale et bien souvent déconcertantes; leur naïveté touche parfois au ridicule, mais elles ne nous en émeuvent pas moins par leur caractère conséquent et la sincérité de l'esprit critique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De nombreuses citations soulignent cette vérité que la mission de l'art est d'éduquer, et que de cette mission découlent les normes de la beauté telle que la conçoit généralement la critique d'art de l'époque. Un phénomène intéressant est l'unité des points de vue autour de l'idée d'un « réalisme de la véridicité », pourtant unité de principe seulement, car les exemples invoqués à l'appui dénotent chez les critiques une diversité d'opinions qui mériterait d'être étudiée du point de vue de l'histoire de la psychologie du goût. Sous le couvert des mêmes arguments, les critiques, plaidant contre l'esthétisme et pour le réalisme, pour un art spécifiquement national et contre les dangers d'un modernisme mal compris, prônent ou déprécient des valeurs artistiques de premier ordre, ou, au contraire, médiocres. L'explication donnée par l'auteur pour ces jugements contradictoires, ainsi que de certaines surprenantes confusions terminologiques d'ordre esthétique, s'inspire d'un point de vue historique. Ces contradictions reflètent, selon lui, la réalité même des faits historiques liés à certains courants idéologiques tels que le *poporanisme*, courant diversionniste sur le plan politique et entrave au développement du mouvement ouvrier, mais ayant apporté une contribution positive sur le plan artistique où ce courant déclencha des énergies fécondes. L'article met en saillie le rôle joué par le critique littéraire G. Ibrăileanu et, d'une façon générale, par la revue *Viața Romînească*, pour une saine orientation de la critique d'art. Le courant d'idées suscité par les articles de ce remarquable critique littéraire, dont la méthode se fonde sur les principes de la critique scientifique, matérialiste, a stimulé la chronique d'art, un domaine où ne s'est affirmé à cette époque aucune personnalité vraiment marquante, réunissant à la culture et à l'expérience de la vie l'expérience de la lutte sur le plan social, l'aidant à discerner avec clairvoyance les valeurs artistiques authentiques. Là où cette expérience militante a existé, elle s'est manifestée de façon visible, comme c'est le cas pour l'écrivain Gala Galaction et le peintre Iser, qui furent tous deux d'excellents critiques d'art.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ORIGINEA ŞI SEMNIFICAŢIA IDEOLOGICĂ A PICTURII EXTERIOARE MOLDOVENEŞTI

(I)

de SORIN ULEA

Pictura exterioară a bisericilor moldovenești din veacul al XVI-lea constituie, fără îndoială, una din cele mai originale pagini din istoria artei. Practicată sporadic în diverse ţări, de-a lungul evului mediu, și utilizată numai pentru a decora mici porţiuni de faţadă (ca de pildă în jurul portalului de intrare în biserică), pictura exterioară a cunoscut abia în Moldova veacului al XVI-lea adevărata și completa sa dezvoltare, devenind, dintr-un fenomen artistic neînsemnat, o categorie estetică de valoare universală și totodată — prin complexitatea sa iconografică — un vast program de idei. Nu întîmplător observa odinioară J. Strzygowski [1], într-un entuziast articol, că « ceva asemănător nu ne oferă o a doua ţară în lume ». E lesne de înţeles, așadar, interesul pe care l-a stîrnit printre istoricii de artă problema originii acestui neobișnuit fenomen artistic.

Astfel, J. Strzygowski [2] vede în pictura exterioară moldovenească un procedeu de origini iraniene, mai precis mazdeiste. Atribuind filozofiei transcendentale a mazdeismului un rol considerabil în formarea artei creștine, el consideră că decorarea exterioară a bisericilor — în stuc sau pictată — ar fi constituit pentru iranieni un mod specific de exprimare a simbolismului lor religios. E adevărat că asemenea exemplare de artă iraniană nu s-au păstrat. Dar sculptura în piatră ce ornează faţadele bisericii armenești din Ahthamar (sec. X) sau ale cîtorva biserici rusești din regiunea Vladimir-Suzdal (sec. XIII), precum și pictura exterioară moldovenească din secolul al XVI-lea nu ar reprezenta, după J. Strzygowski, decît continuarea acestei străvechi tradiţii iraniene.

După ce văzuse mai întîi în pictura exterioară moldovenească un procedeu de origine romanică, venit prin Transilvania [3], I. D. Stefănescu ajunge și el la concluzia că sursa acestei arte « trebuie căutată în tradiţia

[1] J. Strzygowski, *Kunstschätze in der Bukovina*, în ziarul vienez *Die Zeit*, august 1913. O traducere romînească a acestui articol a dat G. Murnu, în *Buletinul comisiunii monumentelor istorice*, Bucureşti, VI, 1913, p. 128—131.

[2] J. Strzygowski, *Origin of Christian Church Art*, Oxford, 1923, p. 159—161.

[3] I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 185, nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orientală »[1]. Remarcînd însă că teme iconografice izolate apar cîteodată şi pe faţadele unor biserici bulgăreşti (Berende, Dragalevţi, Boboşevo), autorul crede că ideea picturii exterioare a pătruns în Moldova prin filieră bulgărească.

Tot pentru filiera bulgărească înclină şi P. Henry[2], care citează ca exemple fragmentele de pictură exterioară de la Stanimaka, Dragalevţi. Autorul consideră însă că pe lîngă influenţele din afară, un rol important l-a jucat în dezvoltarea picturii exterioare moldoveneşti un factor « eminamente naţional »: dragostea ţăranului romîn pentru culoare, pentru policromia faţadelor, manifestă în modul pitoresc în care îşi zugrăveşte pereţii exteriori ai casei sale.

Într-un studiu interesant, închinat originilor picturii exterioare moldoveneşti, A. Grabar[3] respinge teza bulgărească susţinută de I. D. Ştefănescu şi P. Henry, arătînd că exemplele citate (Dragalevţi etc.) sînt « prea neînsemnate » şi totodată tîrzii, adică posterioare fenomenului moldovenesc. Autorul susţine în schimb cu o ingenioasă argumentaţie, că originea picturii exterioare moldoveneşti trebuie căutată în arta sîrbească. El porneşte de la constatarea de principiu că pictura exterioară apare în Moldova *numai* la bisericile dotate cu pridvor. Sprijinindu-se pe această constatare, A. Grabar conchide că apariţia picturii exterioare în Moldova trebuie considerată ca o consecinţă directă a generalizării pridvorului în arhitectura ţării, proces care a început, după cum se ştie, în deceniul al treilea al veacului al XVI-lea. Luînd notă, pe de altă parte — în urma unor descoperiri ale arhitectului iugoslav G. Bošković — de existenţa, în Serbia veacului al XIV-lea, a unor biserici cu pridvor, la care pictura se extinde, prin arcadele acestuia, şi asupra faţadelor sale, A. Grabar formulează următoarea concluzie: generalizarea pridvorului în arhitectura moldovenească din secolul al XVI-lea a avut loc sub influenţa architecturii sîrbeşti; dar o dată cu pridvorul, meşterii bisericilor moldoveneşti au preluat din Serbia şi decoraţia sa exterioară, extinzînd-o apoi asupra tuturor faţadelor. Pictura exterioară moldovenească s-a născut, aşadar, după A. Grabar, pe calea imitaţiei unui procedeu decorativ sîrbesc, ce a fost apoi amplificat şi perfecţionat. Autorul crede, de altfel, că înşişi meşterii sîrbi au fost cei care ar fi introdus acest procedeu în Moldova.

Cercetări recente, efectuate de autorul acestui studiu[4], au dovedit însă că procedeul zugrăvirii faţadelor a apărut pentru prima oară în Moldova la o biserică *fără pridvor*. Este vorba de biserica Sf. Gheorghe a palatului domnesc din Hîrlău, construită de Ştefan cel Mare în 1492 şi pictată de Petru Rareş, pe dinăuntru şi pe dinafară, în anul 1530[5]. Teza lui A. Grabar, construită pe ideea că « originea picturilor exterioare e legată de existenţa pridvoarelor » cade, aşadar, de la sine.

[1] I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 150.

[2] P. Henry, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 1930, p. 226.

[3] A. Grabar, *L'Origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935, p. 365—382.

[4] Sorin Ulea, *Identificarea şi datarea primului monument de pictură exterioară moldovenească: ansamblul, azi dispărut, de la Sf. Gheorghe-Hîrlău*. (În manuscris. Va apare în S.C.I.A.).

[5] Pictura exterioară a bisericii Sf. Gheorghe-Hîrlău a fost din nefericire înlăturată la începutul veacului nostru pentru a permite restaurarea paramentului în forma sa originară. Deşi această pictură era ştearsă pe mari porţiuni, bunele fotografii luate în 1897 de Juan Alpar permit reconstituirea întregului program iconografic. (Aceste fotografii se află azi la Cabinetul de stampe al Academiei R.P.R., sub cotele 7517—7522).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mergînd pe urmele lui A. Grabar în susţinerea originii sîrbeşti a picturii exterioare din Moldova, V. Grecu [1] a încercat chiar să facă un pas mai departe. Faptul că pe pereţii exteriori ai pridvorului bisericii Sf. Petru de pe lacul Prespa s-a descoperit o reprezentare a Imnului acatist ce conţine şi o imagine a Asediului Constantinopolului (teme caracteristice şi picturii exterioare moldoveneşti), e considerat de V. Grecu ca o dovadă în plus că prototipurile picturii exterioare moldoveneşti trebuie căutate în Serbia veacului al XIV-lea. Hotărîtoare i se pare autorului, din acest punct de vedere, prezenţa, atît în reprezentarea sîrbească cît şi în cele moldoveneşti ale Asediului, a cîtorva elemente comune: « Aceeaşi năvală de pe uscat şi mare; ...aceeaşi mulţime de călăreţi năvălitori, aceeaşi mulţime din lăuntrul cetăţii asediate...». Vom observa însă că, în afara acestor elemente — obligatorii pentru *orice* reprezentare a unui asediu al Constantinopolului şi de altminteri complet diferit tratate — între compoziţia sîrbească şi cele moldoveneşti nu există nici o asemănare. Reprezentarea sîrbească oferă o imagine fantezistă a Constantinopolului, fără nimic comun cu amplasarea reală a acestui oraş, în vreme ce reprezentările moldoveneşti înfăţişează oraşul *aşa cum se vede el dinspre nord*, încadrat de apele Cornului de aur şi citadela Galatei spre stînga, şi de înălţimile ce flanchează vestitul zid terestru („Marele zid"), spre dreapta. Aceasta dovedeşte că zugravii moldoveni nu au utilizat, pentru realizarea scenei Asediului, redacţia provincială sîrbească, ci un prototip grecesc constantinopolitan. (Nu s-au păstrat, e adevărat, — sau nu s-au descoperit încă — asemenea reprezentări greceşti, dar este clar că această temă eminamente bizantină, referitoare la un moment însemnat din istoria Constantinopolului, a fost creată, ca şi întregul Imn acatist, în însăşi capitala imperiului).

Spre deosebire de V. Grecu, P. Schweinfurt [2] respinge ca neconvingătoare teza originilor sîrbeşti propusă de A. Grabar, autorul văzînd dimpotrivă, în pictura exterioară moldovenească, o idee venită din Occident, şi anume din regiunile din nordul Italiei sau Tirol, unde se ştie că în secolul al XV-lea şi la începutul celui de-al XVI-lea pictura a fost de multe ori utilizată pentru decorarea parţială a faţadelor palatelor şi chiar ale bisericilor. Vom observa însă, împreună cu A. Grabar *(op. cit.*, p. 376*)*, că nici stilul, nici subiectele şi nici principiile decorative ale acestor producţii occidentale nu au nimic comun cu pictura exterioară moldovenească, cele două grupuri de monumente fiind, după cum bine remarcă acelaşi cercetător, «total diferite».

În sfîrşit, bizantinistul englez Talbot Rice [3] consideră mai presus de orice îndoială că procedeul picturii exterioare a venit în Moldova din Trapezunt. El citează în sprijinul tezei sale faptul că în acest oraş se găsesc două-trei biserici zugrăvite în întregime pe dinafară. Lăsînd însă la o parte faptul că programele iconografice ale acestor decoraţii nu au nimic comun cu cele moldoveneşti, vom sublinia că exemplele citate de T. Rice datează din veacurile XVII—XVIII. Ele sînt, deci, mult posterioare fenomenului moldovenesc şi nu pot fi luate în consideraţie.

[1] V. Grecu, *Influenţe sîrbeşti în vechea iconografie bisericească a Moldovei*, 1935, p. 235—242.

[2] P. Schweinfurt, în *Byzantinische Zeitschrift*, 1935, p. 116—117.

[3] G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, Londra, 1935, p. 175—176. Vezi şi D. Talbot Rice, *Byzantine Art*, Londra, 1961, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În contrast cu autorii citaţi mai sus, G. Balş [1] este primul care a exprimat opinia că pictura exterioară «pare a fi o creaţie moldovenească». Încercînd să dea fenomenului o explicaţie organică, G. Balş consideră că el a apărut din iniţiativa bisericii, ca mijloc de educaţie religioasă a maselor.

Fără a se ocupa în mod special de pictura exterioară O. Luţia şi, după el, V. Vătăşianu s-au pronunţat şi ei, în treacăt, pentru originea locală a picturii exterioare moldoveneşti. Spre deosebire, însă, de G. Balş explicaţia propusă de ei este formală, autorii presupunînd că acest gen de artă s-a constituit doar prin extinderea unui procedeu decorativ ce ar fi fost utilizat sporadic încă în vremea lui Ştefan cel Mare [2]. «În Moldova — afirmă V. Vătăşianu — preferinţa pentru policromia arhitecturii... duce cu timpul la aplicarea picturii pe faţadele bisericilor» [3].

Ceea ce atrage în mod deosebit atenţia în tezele autorilor citaţi mai sus (cu excepţia celor menţionaţi la urmă) este faptul că, în ciuda diversităţii lor aparente, ele susţin, toate, una şi aceeaşi idee de bază şi anume că pictura exterioară moldovenească s-a născut ca rezultat al unor influenţe din afară. Şi lucrul nu e surprinzător. Neacordînd nici o atenţie societăţii în mijlocul căreia a apărut şi s-a dezvoltat pictura exterioară moldovenească; neîntrebîndu-se dacă între această societate şi pictura exterioară a existat sau nu o legătură oarecare; dacă noul fenomen artistic a răspuns sau nu vreunei necesităţi organice a acelei societăţi; judecînd, cu alte cuvinte, pictura exterioară din Moldova ca pe un «lucru în sine», fără contingenţe cu împrejurările istorice, cercetătorilor de pînă acum nu le-a rămas decît să caute în afara graniţelor ţării punctul de plecare al unui fenomen «atît de bizar». Strzygowski a crezut a găsi acest punct în arta simbolistă a mazdeismului. Ceilalţi, evitînd ipotezele fantastice, au văzut în pictura exterioară moldovenească doar dezvoltarea unui procedeu decorativ, preluat în mod întîmplător, prin imitaţie, prin contaminare pur formală, din arta altor ţări. Din care anume? Am văzut mai sus că în această privinţă nu există acord şi că toate tezele expuse se resping reciproc.

[1] G. Balş, *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, Buc., 1928, p. 7—10.

[2] În partea de sus a faţadei de vest a pronaosului bisericii din Voroneţ — parte rămasă în podul bisericii după adăugirea pridvorului în veacul al XVI-lea — se mai poate vedea un bandou ornamental alcătuit din motive vegetale. O. Luţia (*Legenda sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava în pictura de la Voroneţ*, în *Codrii Cosminului*, 1924, p. 284) — primul care a semnalat existenţa acestui bandou — înclină a crede că el ar fi fost zugrăvit încă din vremea lui Ştefan cel Mare, în care caz ar constitui un preludiu al picturii exterioare de mai tîrziu. V. Vătăşianu (*Istoria artei feudale în ţările romîne*, Buc., 1959, p. 813—814), reluînd descoperirea lui O. Luţia, îi acordă mai multă greutate, considerînd că «faptul în sine e... suficient pentru a ne convinge că ideea zugrăvirii bisericilor în exterior pornise din premise locale...».

În legătură cu bandoul ornamental de la Voroneţ trebuie să spunem însă următoarele: 1) Nu e deloc sigur că acest bandou datează din vremea lui Ştefan cel Mare. Pornind de la sondajele efectuate recent de Direcţia monumentelor istorice, cercetări viitoare vor trebui să stabilească dacă el nu reprezintă cumva — aşa cum pare foarte probabil — un început de zugrăvire a faţadei de vest a pronaosului, zugrăvire iniţiată de mitropolitul Grigorie Roşca şi abandonată tot de el o dată cu adăugirea pridvorului în 1547. 2) Dar chiar dacă bandoul amintit ar data, în adevăr, din vremea lui Ştefan cel Mare, el încă nu ar dovedi nimic cu privire la originile picturii exterioare din veacul al XVI-lea. Pentru că motive ornamentale au fost zugrăvite pe faţadele multor biserici din evul mediu, din Bizanţ şi pînă în Spania şi. totuşi această practică nu a dus *nicăieri* la ideea zugrăvirii *integrale* a faţadelor.

[3] *Istoria Romîniei*, II, Bucureşti, 1962, p. 732.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este însă timpul să observăm că apariţia unor elemente de decoraţie pictată, la exteriorul unui monument medieval, nu prezintă în sine nimic extraordinar. A scoate pe faţadele unei biserici — de pildă în jurul intrării — cîteva imagini de sfinţi, cîteva compoziţii, era o idee absolut firească, ce putea veni oricînd, în mintea oricărui decorator, fără ca pentru aceasta să fi fost nevoie de sugestii din afară. Există, după cum am văzut, suficiente dovezi — şi nu încape îndoială că cercetări viitoare le vor înmulţi — că acest procedeu a fost destul de răspîndit în evul mediu şi ar fi absurd să căutăm, pentru fiecare ţară în care el a fost sau va fi semnalat, origini străine. Mai mult: putem afirma că, în această formă ocazională, procedeul picturii exterioare a fost cunoscut şi utilizat şi în Moldova veacului al XV-lea. O dovedeşte existenţa, la unele biserici din vremea lui Ştefan cel Mare, a unei nişe menajate în zid, deasupra portalului de intrare sau în alt loc mai vizibil. Or, este limpede că — deşi aceste nişe nu mai păstrează azi urme de zugrăveală — ele au fost construite cu scopul de a adăposti imaginea pictată a hramului bisericii [1].

În lumina celor de mai sus, devine inutil a ne mai întreba de unde a putut veni în Moldova procedeul picturii exterioare. Chestiunea este de a şti *de ce* acest procedeu, ocazional şi neînsemnat în arta de pînă atunci a altor ţări, a luat dintr-odată o extindere aşa de extraordinară în Moldova veacului al XVI-lea. Tocmai aici, în acest *proces de extindere* trebuie, de bună seamă, căutate originile picturii exterioare moldoveneşti.

Am văzut mai sus că O. Luţia, V. Vătăşianu şi, în parte, P. Henry explică originile picturii exterioare printr-un factor local, de ordin estetic: dragostea deosebită a poporului romîn pentru policromia faţadelor. Dar aceasta este, de asemenea, o explicaţie formală. Căci dragoste pentru policromia faţadelor au manifestat moldovenii şi în vremea lui Ştefan cel Mare şi cu toate acestea ei s-au arătat, atunci, mulţumiţi cu jocul de culoare al decoraţiei arhitectonice, fără a simţi nevoie pentru decoraţia pictată. De altminteri, dragoste pentru policromia faţadelor au mai manifestat de-a lungul istoriei şi alte popoare, fără ca aceasta să-i fi determinat să dezvolte genul picturii exterioare.

Devine, credem, limpede, după toate acestea, că nici teoria influenţelor şi nici factorul estetic nu sînt în stare să rezolve în mod ştiinţific problema originilor picturii exterioare moldoveneşti. Părăsind criteriile formale, singura metodă posibilă este aceea de a ne concentra asupra fondului problemei;

[1] Cîteva imagini de sfinţi şi îngeri se mai păstrează în ocniţele faţadei de sud a bisericii mănăstirii Neamţului. Crezînd că această decoraţie pictată ar data din vremea construirii bisericii, adică de la finele domniei lui Ştefan cel Mare (1497), I. D. Ştefănescu (*Monastère de Neamţu*, în *Prinos închinat I. P. S. Nicodim, patriarhul Romîniei*, Buc., 1946, p. 258) şi C. Nicolescu (Ct. Bals şi C. Nicolescu, *Mănăstirea Neamţ*, Buc., 1958, p. 72) au văzut în ea punctul de plecare al picturii exterioare din veacul al XVI-lea. În realitate însă zugrăveala din ocniţe nu datează din vremea lui Ştefan cel Mare, ci de la mijlocul veacului al XVI-lea. Identitatea de factură şi stil dovedeşte că ea a fost executată de *aceleaşi mîini* care au realizat şi pictura din camera mormintelor, pronaos şi pridvor, pictură datată just de I. D. Ştefănescu şi C. Nicolescu la jumătatea veacului al XVI-lea. A se compara de pildă chipurile de sfinţi din ocniţe cu chipul lui Hristos din Mandilionul zugrăvit deasupra uşii de intrare în camera mormintelor. Peste tot se remarcă aceeaşi interpretare grafică, minuţioasă a liniei, tipică pentru veacul al XVI-lea avansat, dar de neconceput în pictura din veacul al XV-lea, pictură caracterizată tocmai prin sintetismul extrem al desenului, prin laconismul său expresiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a căuta, cu alte cuvinte, care este conținutul de idei, *mesajul* picturii exterioare moldovenești.

Toți cercetătorii de pînă acum au atribuit picturii exterioare moldovenești, în ansamblul ei, o semnificație teologică. Ei au văzut în această artă un instrument utilizat de biserică în scopul educației religioase a credincioșilor. Menirea ei era « să aducă în fața ochilor călugărului acele lucruri care trebuiau să formeze obiectul preocupărilor sale zilnice » (J. Strzygowski)[1]; « să ofere credincioșilor un fel de « sumă » a adevărurilor religiei creștine » (P. Henry)[2]; « să constituie un element de învățătură religioasă » (G. Balș)[3]; să țină trează în mintea privitorilor ideea « morții și a vieții de dincolo de mormînt » (A. Grabar)[4]; « să formeze... un sistem logic și teologic » (I. D. Ștefănescu)[5]. Considerată din punctul de vedere al unei « filozofii a culturii », pictura exterioară moldovenească ar exprima « mistica sensibilă a nordului » (« Die sensible Mystik des Nordens ») (H. Gluck)[6]. Continuînd linia de interpretare a înaintașilor săi. V. Vătășianu vede în pictura exterioară « o vastă desfășurare de teme dogmatice, apocrife și narative... »[7]. P. Henry și A. Grabar au remarcat, e adevărat, că unele subiecte iconografice prezente în această pictură constituie aluzii la actualitatea politică a vremii[8]. Dar aceste subiecte au fost considerate doar ca *intruziuni accidentale* ale spiritului laic într-o artă care, în esența și scopurile ei, rămînea un fenomen eminamente religios.

Este oare justificată interpretarea teologică dată de cercetătorii de pînă acum picturii exterioare moldovenești? A fost în adevăr rostul, destinația specială a acestei arte de a constitui un instrument de educație religioasă a maselor, de inițiere a lor în dogmele teologiei ortodoxe? Nu încape îndoială că analiza iconografică a picturii exterioare moldovenești, considerată nu ca « lucru în sine » ci în lumina împrejurărilor istorice în care a apărut această artă, este singura în stare să răspundă la întrebarea de mai sus.

Am arătat într-un paragraf anterior că primul monument de pictură exterioară moldovenească este ansamblul, azi dispărut, de la Sf. Gheorghe-Hîrlău, realizat în 1530, adică la trei ani după suirea pe tron a lui Petru Rareș. Ne rămîne deci să aruncăm o scurtă privire asupra situației generale a Moldovei în timpul acestui voievod.

După o domnie de o jumătate de veac, Ștefan cel Mare lăsase urmașilor săi, în 1504, un stat puternic consolidat. Sprijinindu-se pe forțele cele mai înaintate ale societății: țărănimea liberă, tîrgoveții și mica boierime și înfrîngînd împotrivirea marilor feudali, voievodul reușise, printr-o politică de continuă centralizare, să asigure țării sale condițiile necesare unui avînt economic și cultural care au făcut din epoca sa una din cele mai strălucite

[1] J. Strzygowski, *op. cit.*, p. 161.

[2] P. Henry, *op. cit.*, p. 229.

[3] G. Balș, *op. cit.*, p. 9.

[4] A. Grabar, *op. cit.*, p. 372.

[5] I. D. Ștefănescu, *Arta balcanică și arta religioasă a țărilor românești*, în *Revista istorică română*, vol. XIII, 1942–1943, extras p. 16.

[6] H. Gluck, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin, 1923, p. 62.

[7] *Istoria Romîniei*, loc. cit.

[8] Astfel, P. Henry (*op. cit.*, p. 238–241) a văzut în scena Asediului Constantinopolului un reflex al preocupării majore a epocii lui Rareș: lupta împotriva turcilor. Reluînd această idee și amplificînd-o, A. Grabar (*Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, vol. II, Paris, 1935, p. 23) crede că tot ca un reflex al luptei împotriva turcilor trebuie considerate atît prezența musulmanilor în scena Judecății de apoi sau în legenda Sfîntului Ioan cel Nou, cît și interesul zugravilor pentru imaginile sfinților militari călări, ucigîndu-și dușmanii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

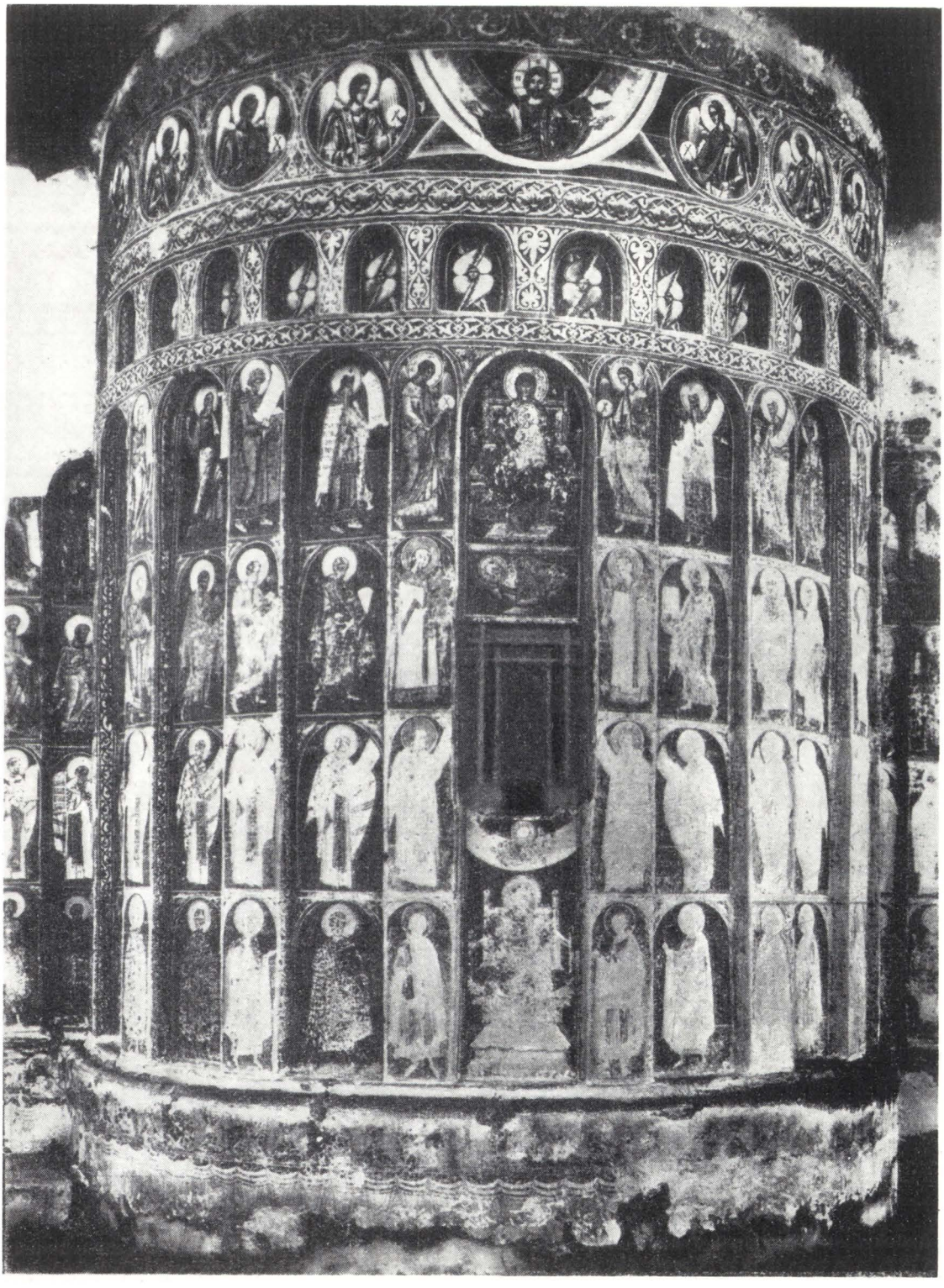


Fig. 1. — Voroneț. Absida altarului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Homor. Fațada de sud.

din istoria poporului romîn. Iar răsunătoarele victorii pe care, sub comanda marelui strateg, le repurtaseră oștile moldovenești împotriva turcilor, tătarilor și polonilor, împrăștiaseră departe în Europa faima micului dar eroicului stat din răsărit. Politica mai puțin clarvăzătoare a fiului lui Ștefan, Bogdan cel Orb (1504—1517), a dus la o reîntărire a pozițiilor marii boierimi care, profitînd, după moartea voievodului, de minoratul fiului său Ștefăniță, a ajuns să conducă efectiv țara. Devenit major, Ștefăniță a reluat însă politica fermă a bunicului său. Zdrobind, în 1523, un complot al marii boierimi — care apelase la străini pentru a scăpa de « tiran » — el a format un nou sfat domnesc compus din sprijinitori ai politicii de centralizare. Dar moartea a întrerupt, în 1527, planurile îndrăznețe ale tînărului voievod. În locul său sfatul domnesc a chemat în fruntea țării pe Petru Rareș, un fiu nelegitim al lui Ștefan cel Mare.

Înflăcărat, inteligent și dinamic în acțiunile sale; moștenind calitățile de conducător ale marelui său tată, Petru Rareș a desfășurat de la început o energie neobosită pentru a face față gravei situații în care ajunsese atunci Moldova. Căci după căderea Belgradului în 1521 și prăbușirea regatului maghiar în 1526, gloria militară a Imperiului otoman atinsese zenitul, întreaga Europă urmărind cu aprehensiune mișcările colosului. Iar pentru moldoveni, a căror țară era acum învăluită din sud și vest, devenise limpede

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. - Arbure. Imnul Acatist și Asediul Constantinopolului. Fațada de sud.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

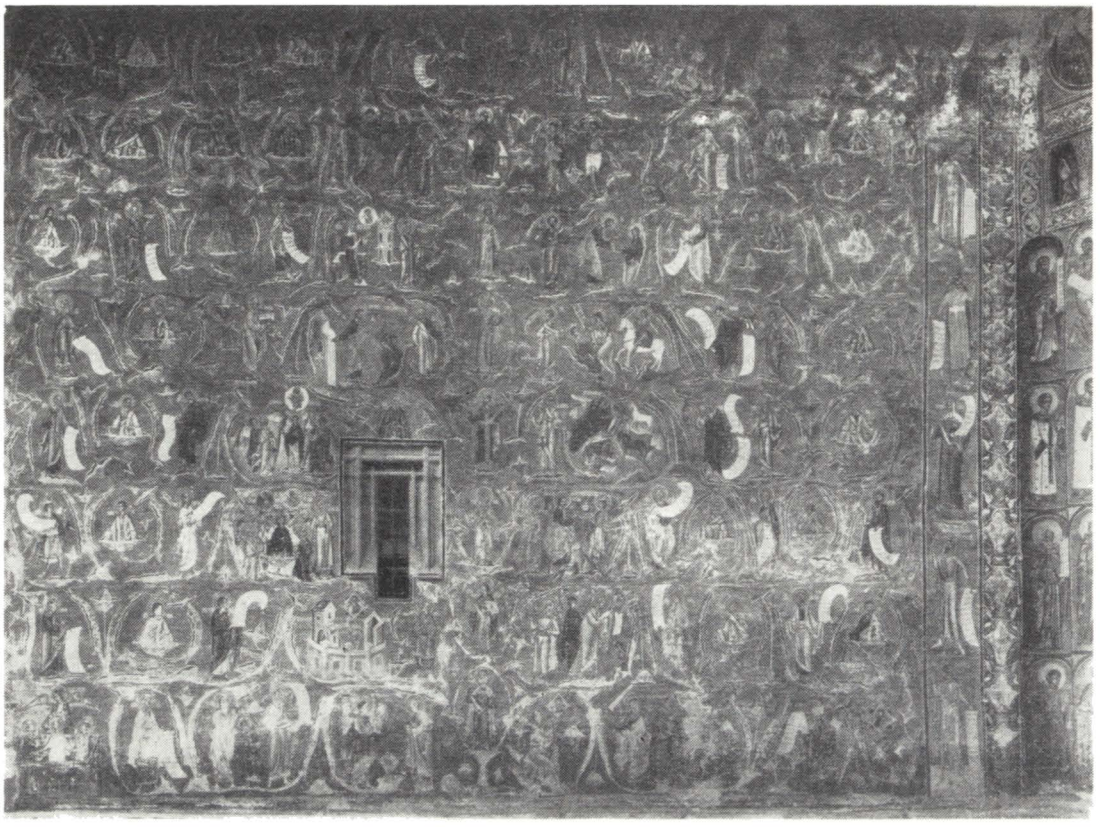


Fig. 4. — Voroneț. Arborele lui Ieseu. Fațada de sud.

că ceasul bătăliei supreme avea să sune curînd. De aceea, Petru Rareș și-a făcut din întărirea capacității de rezistență și propășirea multilaterală a țării pe care o conducea, principiul fundamental al politicii sale. Descendent, prin mama sa, din lumea nouă și activă a tîrgurilor, și format de mic în contact nemijlocit cu masele populare, el se identificase în chip firesc cu mentalitatea și idealurile lor de libertate. Îmbunătățind aparatul de administrare al provinciilor, în rîndurile căruia a adus oameni de origine modestă, și apărînd — după cum observa un sol polonez — « pe cei de jos de împilările celor puternici » [1], acest prinț bastard a stîrnit în aceeași măsură entuziasmul maselor populare și ura marii boierimi, care se vedea sever restrînsă în privilegiile ei de clasă. Nu întîmplător Ivan Peresvetov, luminatul publicist rus din veacul al XVI-lea, a văzut în Rareș — pe care îl cunoscuse personal cu prilejul unei îndelungate misiuni diplomatice la Suceava — tipul ideal de conducător al unui stat centralizat, tip pe care în vestita sa *Mare plîngere* îl recomandă ca model tînărului Ivan cel Groaznic [2].

[1] Hurmuzaki, II/4, p. 279.

[2] O traducere românească a *Marei plîngeri* vezi la Șt. Ciobanu, *Domnitorul Moldovei Petru Rareș în literatura rusă veche*, în *Revista istorică română*, Buc., vol. XIV, 1945, p. 342—352; aceeași traducere la G. G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, Buc., 1947, p. 21—31. Scrierile lui Peresvetov au fost adunate de curînd într-o ediție critică (prima de pînă acum) de A. I. Zimin, *Сочинения И. Пересветова*, Moscova, 1956). Asupra *rolului personalității lui Petru Rareș în formarea gîndirii social-politice a lui Peresvetov* vom reveni într-un studiu viitor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe plan extern, Petru Rareș a urmărit cu tenacitate închegarea unui sistem de alianțe militare, țelul său suprem rămînînd, ca și pentru tatăl său, crearea unei coaliții a statelor Europei centrale și răsăritene împotriva turcilor.

Dar pregătirile pe care un întreg popor le făcea de ani de zile sub conducerea vrednicului prinț au fost zădărnicite de acțiunea trădătoare a boierimii. Intrînd în legătură cu turcii, marii feudali au dezvăluit acestora planurile și proiectele voievodului, alianța sa cu Habsburgii, cerînd totodată sultanului o intervenție armată, intervenție la care se arăta de altfel nerăbdător să participe însuși regele Poloniei. Cînd, în vara anului 1538, marea invazie a pornit, sultanul, care o conducea în persoană, a cerut, ajuns la Dunăre, supunerea lui Rareș. Acesta refuzînd, uriașa armată s-a revărsat asupra Moldovei. Dar tocmai în acele momente dramatice defecțiunea marilor boieri — dintre care unii se aflau la conducerea armatei — a dezorganizat planul de luptă al voievodului. Descoperit în fața invadatorilor, Rareș a scăpat cu greu din mîinile acestora, reușind să fugă peste munți în Transilvania.

Răsturnarea lui Rareș și înlocuirea lui cu un prinț numit de Poartă au însemnat începutul dominației otomane asupra Moldovei. E adevărat

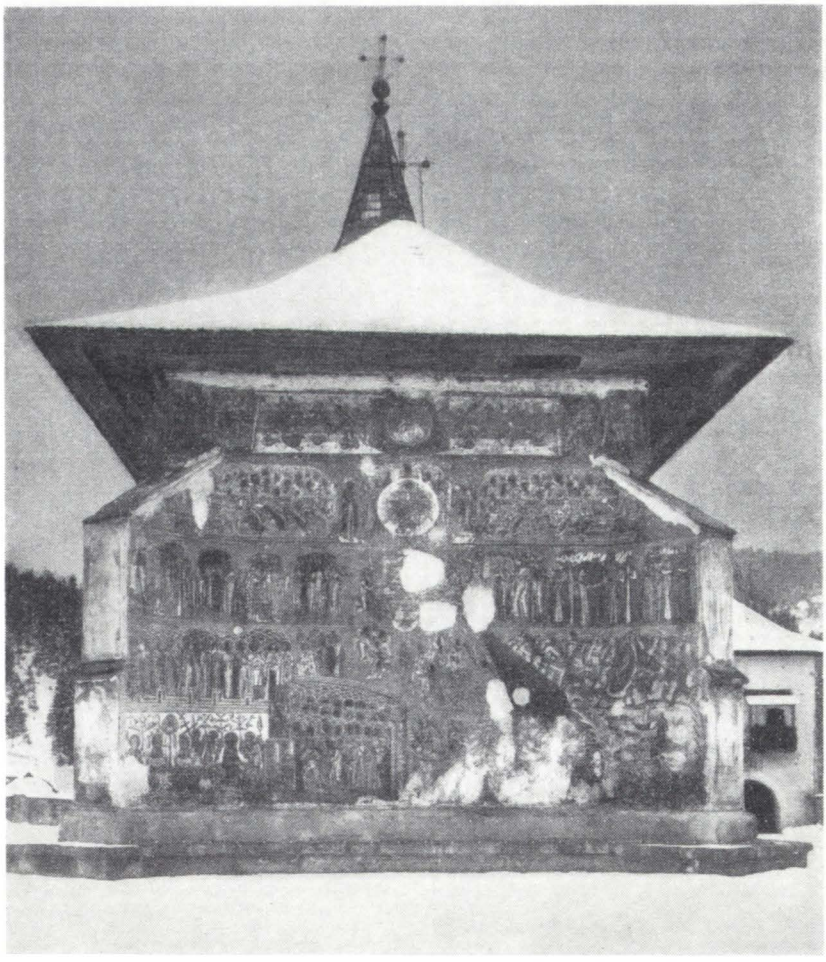


Fig. 5. — Voroneț. Judecata de apoi. Fațada de vest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. Homor. Așezămîntul Constantinopolului. Fațada de sud.

că Rareș, recurgînd la singurul mijloc care-i mai rămăsese, împăcarea cu turcii, a revenit la tron în 1541. Dar timpurile erau altele. Cu toată autonomia pe care continua să o păstreze în schimbul unui important tribut, cu toate eforturile persistente ale voievodului de a încheia noi alianțe militare, Moldova devenise, și va rămîne pentru trei veacuri, o vasală a turcilor.

Visul înalt al lui Rareș a luat sfîrșit o dată cu moartea sa. Dar din anii de domnie ai acestui voievod ni s-a păstrat o impresionantă mărturie a vitalității și efervescenței creatoare pe care a manifestat-o societatea moldovenească în ajunul căderii ei sub dominația otomană. Este vorba de pictura exterioară.

Această pictură constituie caracteristica dominantă a artei din vremea lui Rareș. Apărută, așa cum am spus, pentru prima oară în anul 1530 la biserica Sf. Gheorghe-Hîrlău, ea a fost apoi aplicată la *toate* bisericile zugrăvite în timpul domniei acestui voievod: Probota (1532 [1]), Sf. Gheorghe-Suceava (1534 [2]), Homor (1535 [3]), Baia (1535—1538), Moldovița (1537), Bălinești (1535—1538), Sf. Dumitru-Suceava (1537—1538), Coșula (1536—1538), Arbure (1541) și Voroneț, decorată în 1547, adică la un an după moartea lui Rareș [4].

[1] Vezi Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., VI, 1959, nr. 1, p. 62—65.

[2] Idem, *Datarea ansamblurilor de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi și Sf. Gheorghe-Suceava*, în S.C.I.A. (sub tipar).

[3] A. Grabar, *L'Origine des façades peintes...*, p. 366.

[4] Nu am inclus în această listă pictura exterioară de la Rișca pentru că, atribuită pînă acum celei de-a doua domnii a lui Petru Rareș, ea datează, în realitate, din timpul lui Ștefan Rareș: 1551—1552. (Vezi Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Rișca*, în S.C.I.A., nr. 2/1963) (sub tipar).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

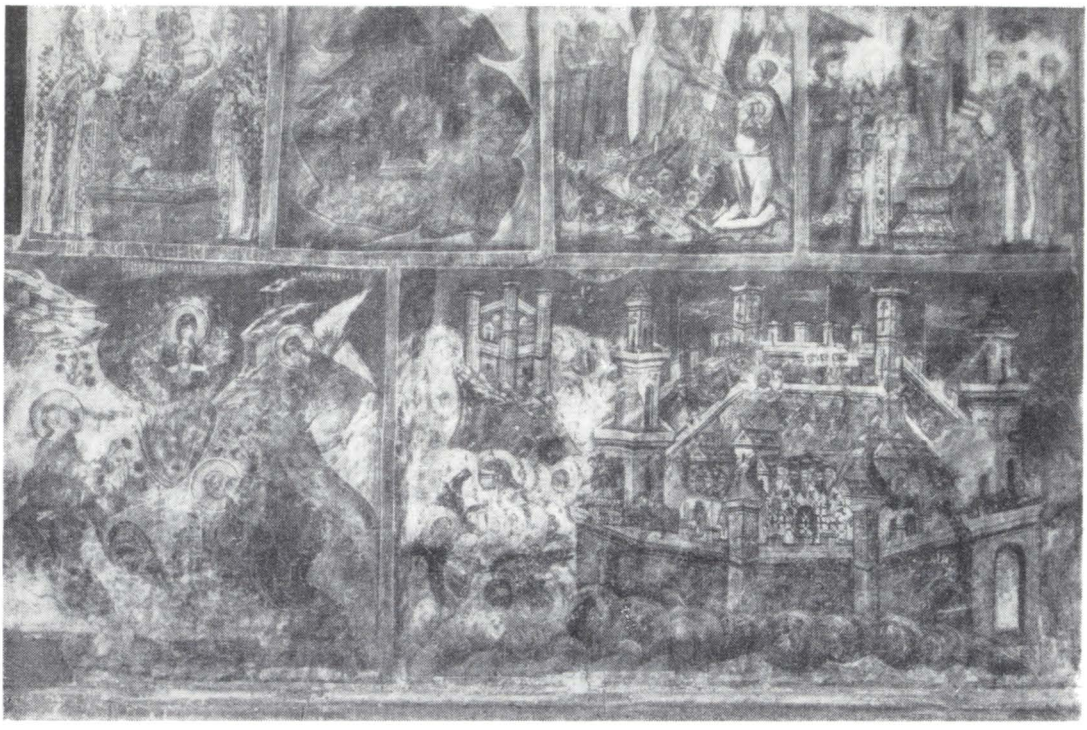


Fig. 7. Moldovița. Asediul Constantinopolului. Fragment. Fațada de sud.

Prima constatare care se impune este că, în ce privește temele fundamentale, programul iconografic al acestor ansambluri se repetă *neschimbat*, de la un monument la altul. Astfel, decorația absidelor prezintă, întotdeauna, aceeași imensă mulțime a reprezentanților bisericii cerești și pămîntești (serafimi, îngeri, profeți, apostoli, părinți ai bisericii, martiri, schimnici), îndreptîndu-se, în mai multe registre suprapuse, spre axul absidei altarului (fig. 1). Pe cele două fațade laterale figurează Imnul acatist — însoțit în partea de jos de vasta reprezentare a Asediului Constantinopolului (fig. 2 și 3) (reprezentare care a fost omisă numai la Voroneț) — și Arborele lui Ieșeu, însoțit lateral de imaginile filozofilor antici (fig. 4). La bisericile de dimensiuni mai mari (Probota, Moldovița etc.) temele citate sînt prezentate împreună, pe aceeași fațadă (totdeauna cea de sud), fațada cealaltă fiind decorată cu diverse teme secundare. În sfîrșit, fațada de vest e ocupată în întregime de compoziția Judecății de apoi (fig. 5). (La unele biserici, ferestrele sau deschiderile prea mari ale pridvorului au făcut ca Judecata să fie amplasată în interiorul acestuia, pe peretele de est. La Arbure, în mod excepțional, Judecata se află pe fațada de sud). În afara acestor teme fundamentale, care acoperă aproape în întregime fațadele bisericilor, mai există și cîteva teme secundare menite să completeze suprafețele rămase libere. Două dintre aceste teme sînt nelipsite: Vămile văzduhului [1] și parabola Fiului risipitor. Celelalte teme secundare variază ca subiect (diverse vieți de sfinți, scene

[1] Despre această temă P. Henry (*op. cit.*, p. 246) a arătat, cu argumente peremptorii, că reprezintă transpunerea iconografică a unei străvechi credințe populare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

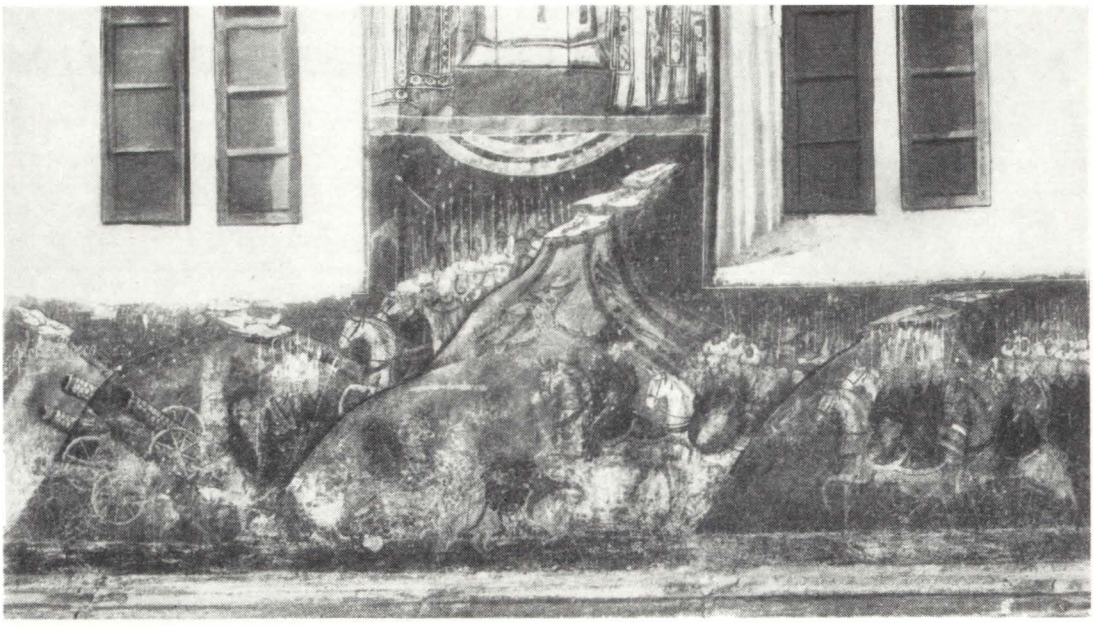


Fig. 8. — Moldoviţa. Asediul Constantinopolului. Fragment. Faţada de sud.

din Facere etc.) şi ca întindere, după gustul autorilor ansamblului respectiv şi după dimensiunile monumentului [1].

Tema care, atît prin originalitatea subiectului cît şi prin amploarea sa, stîrneşte de la început curiozitatea privitorului este, fără îndoială, Asediul Constantinopolului (fig. 3, 6, 7 şi 8). Zugrăvită la înălţimea omului şi străjuind, sub forma unei vaste frize, intrarea în biserică [2], este evident că această temă a fost destinată să atragă în mod special atenţia tuturor celor care intrau sau ieşeau din biserică. Călăuziţi, aşadar, de înşişi alcătuitorii programelor picturii exterioare din vremea lui Rareş, să începem analiza acestei picturi tocmai cu tema Asediului. Această compoziţie prezintă, în centru, imaginea unui oraş puternic fortificat, asediat pe uscat şi pe apă de armatele şi flota inamică şi apărat cu îndîrjire de asediaţi. Înăuntrul cetăţii, împăratul, împărăteasa şi clerul, urmaţi de mulţime, străbat străzile oraşului într-o procesiune în care e purtată solemn o icoană a Fecioarei de tipul Odighitria. Caracteristica principală a acestor reprezentări ale Asediului

[1] Trebuie să spunem că la Sf. Gheorghe-Suceava, Baia şi Sf. Dumitru-Suceava s-au păstrat din decoraţia exterioară numai Asediul, Imnul acatist şi Arborele lui Ieseu, la Coşula numai partea superioară a Judecăţii de apoi, iar la Bălineşti, pe lîngă resturi din Judecată, doar cîteva imagini pe faţada absidei altarului. Acum cîteva decenii se mai vedeau însă, printre altele, urme clare din Asediul Constantinopolului. (Vezi P. Henry, *op. cit.*, p. 238).

[2] Excepţie fac doar bisericile de la Sf. Gheorghe-Hîrlău, Sf. Gheorghe-Suceava şi Coşula, unde cauze obiective au împiedicat amplasarea Asediului lîngă intrare. Astfel, la Sf. Gheorghe-Hîrlău şi la Coşula portalul de intrare aflîndu-se pe faţada de vest, mai îngustă, desfăşurarea frizei Asediului pe această faţadă era imposibilă. E interesant, totodată, de menţionat că la Sf. Gheorghe-Hîrlău Asediul fusese zugrăvit pe faţada de nord (vezi Sorin Ulea, *op. cit.*). E singurul caz al unei asemenea amplasări, toate celelalte ansambluri de pictură exterioară avînd Asediul pe faţada de sud. Această modificare în modul de amplasare al Asediului arată că experienţa de la Sf. Gheorghe-Hîrlău i-a convins pe zugravii lui Rareş că tema atît de importantă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constă în faptul că asediatorii poartă costume turcești și că atît aceștia cît și apărătorii folosesc, pe lîngă suliți și săgeți, și artileria. Singura excepție o alcătuiește reprezentarea de la Arbure (ultima în ordine cronologică), în care nu se văd nici costume turcești, nici artilerie. O inscripție în partea de sus a compoziției arată că e vorba de asediul *persan* al Constantinopolului, din anul 626 [1].

Începînd cu O. Tafrali [2], cercetătorii au văzut în faptul că scena Asediului însoțește întotdeauna Imnul acatist o dovadă că între cele două teme există o strînsă legătură. Se știe că în tradiția bizantină, Imnul acatist — acest cîntec de laudă închinat Fecioarei — era considerat ca fiind compus cu prilejul asediului persan al Constantinopolului, din anul 626, asediu pe care bizantinii l-ar fi respins, după legendă, cu ajutorul miraculos al Fecioarei. Nu încape însă îndoială că această tradiție — deși adoptată de majoritatea bizantiniștilor — nu corespunde realității și că dreptatea stă de partea celor care consideră că Imnul acatist fusese compus mult înaintea asediului din 626 (foarte probabil de melodul Romanos) ca un cîntec pur liturgic în cinstea Bunei vestiri [3]. (E semnificativ, de altfel, că în cele 24 de strofe ale Imnului nu se găsește nici măcar o singură aluzie la vreo acțiune militară). Abia mai tîrziu i s-a schimbat destinația, fiind reînchinat Fecioarei în semn de recunoștință pentru salvarea Constantinopolului. Cu prilejul acestei rededicări i s-a alcătuit și vestitul Proemium (strofă introductivă lămuritoare) « Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ » (« Comandantului nebiruit »). Așa cum a arătat de curînd și A. Grabar [4], compoziția Asediului Constantinopolului reprezintă tocmai transpunerea iconografică a acestei strofe introductive [5].

Se pune însă întrebarea de ce zugravii moldoveni au modificat prototipul grecesc care le-a folosit de model, înlocuind pe perși cu turcii și introducînd artileria, armă necunoscută pe vremea asediului din 626? Marea majoritate a cercetătorilor au văzut în versiunea moldovenească o imagine

a Asediului nu va putea supraviețui intemperiilor și viscolului aspru din nordul Moldovei decît pe fațada mai adăpostită a sudului. E semnificativ, în această privință, că la Sf. Gheorghe-Suceava, deși portalul de intrare se află, în mod excepțional, pe fațada de nord, Asediul a fost totuși zugrăvit pe fațada de sud. În lumina constatărilor de mai sus putem conchide că și la Coșula — unde, din pictura exterioară nu se mai păstrează, după cum am spus, decît o parte din Judecata de apoi — Asediul va fi figurat tot pe fațada de sud.

[1] V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der Rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, 1924 (I), p. 287—288.

[2] O. Tafrali, *Biserica mănăstirii Humorul*, în *Viitorul*, 1922, I.X; *Les fresques des églises de Bucovine*, în *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1924, republicat în romînește în *Viitorul*, 1924, 11.III, precum și în *Îndrumări culturale*, Buc., 1927, p. 9—11; *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine*, în *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, II, Paris, 1924, p. 456—461.

[3] De pildă M. Théarvic, *Photius et l'Acatiste*, în *Echos d'Orient*, 1904 (VII), p. 293—300; idem, *Autour de l'Acatiste*, în *Echos d'Orient*, 1905 (VIII), p. 163—166; De Meester, *L'Inno Acatisto*, extras din *Bessarione*, Roma, 1905, passim; A. A. Cayré, *Précis de patrologie*, II, Paris, 1930, p. 287—288; E. Wellesz, *The Akathistos — a Study in Byzantine Hymnography*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 1956 (IX—X), p. 141—174.

[4] A. Grabar, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine*, în *Revue des Etudes slaves*, Paris, 1947 (XXIII), p. 90.

[5] Asupra problemei originii și evoluției atît a Imnului acatist cît și a temei Asediului în arta țărilor ortodoxe vom reveni pe larg într-un studiu special. În studiul de față ne-am mărginit să prezentăm numai datele și bibliografia strict necesare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a asediului turcesc din 1453, I. D. Ştefănescu [1] şi P. Henry [2] explicînd această modificare printr-o «eroare» sau «confuzie» din partea zugravilor. Dînd uitării străvechiul asediu persan, aceştia ar fi reprezentat pe faţadele bisericilor evenimentul tragic, care era încă proaspăt în memoria tuturor: căderea Constantinopolului sub turci. Nu este greu de dovedit că această interpretare e greşită. Căci aşa cum bine a remarcat A. Grabar [3], « nici un ordonator de picturi ortodoxe din secolul al XVI-lea nu ar fi acceptat reprezentarea celui mai mare dezastru creştin pe faţadele unei biserici ». În afară de asta, chiar din unele elemente iconografice ale temei se vede că e vorba nu de o victorie, ci de o înfrîngere a asediatorilor, prin intervenţia miraculoasă a divinităţii. Căci din cer se abate asupra acestora o năpraznică ploaie de foc care le distruge flota. Dar de vreme ce asediul reprezentat e cel persan, din anul 626, cum se explică prezenţa turcilor şi a artileriei? Ca şi O. Tafrali [4], A. Grabar [5] consideră că zugravii moldoveni ar fi comis « pur şi simplu un anacronism, tipic pentru arta secolului al XVI-lea ». A accepta această explicaţie înseamnă însă a ne lăsa înşelaţi de aparenţe. Să nu uităm că arta medievală utilizează un limbaj simbolic. După fericita caracterizare a lui E. Mâle [6], « ea ne arată un lucru, şi ne invită să vedem în el alt lucru ». Aşa se face că sub forma unor aşa-zise inadvertenţe se ascunde de multe ori o gîndire adîncă şi foarte logică, dar care nu devine sensibilă omului modern decît dacă acesta îi găseşte « cheia ». Este întocmai cazul scenei Asediului Constantinopolului. Am văzut mai sus că această temă constituie imaginea-cheie a Imnului acatist, a cărui primă strofă o ilustrează. Or, prin introducerea turcilor şi a tunurilor, zugravii lui Petru Rareş — departe de a comite un anacronism — nu au făcut decît să adapteze tema Asediului, şi deci întregul Imn, realităţilor ţării lor, transformîndu-l într-o invocaţie cu un caracter demonstrativ naţional: « Aşa cum Fecioara i-a ajutat odinioară pe bizantini să-i înfrîngă pe asediatorii perşi, tot aşa astăzi să-i ajute pe moldoveni să-i înfrîngă pe cotropitorii turci ». Imaginea cetăţii asediate cumulează, aşadar, două sensuri: ea reprezintă, pe de o parte, Constantinopolul, iar pe de alta « cetatea slăvită a Sucevii » şi, prin extindere, întreaga ţară a Moldovei.

Că tocmai acesta este sensul în care au înţeles moldovenii din veacul al XVI-lea scena Asediului o dovedeşte, printre altele, modul în care a tratat această temă zugravul de la Homor (1535). El a introdus în iconografia Asediului un element nou: un călăreţ care, ieşit în goană pe una din porţile cetăţii asediate, se aruncă asupra comandantului cavaleriei inamice, un turc cu un turban mare pe cap, şi-i străpunge pieptul cu o lovitură de lancie. O mică inscripţie zugrăvită deasupra capului indică numele călăreţului: Toma. O. Tafrali [7], primul care a semnalat această inscripţie, spune doar că e vorba de un « personaj necunoscut ». Dar Tafrali nu a observat un amănunt esenţial: călăreţul poartă pe cap boneta tipică a demnitarilor moldoveni din veacurile XV—XVI, aşa cum sînt ei înfăţişaţi în numeroasele tablouri votive din această epocă. Rezultă aşadar că personajul cu numele

[1] I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 109.

[2] P. Henry, *op. cit.*, p. 239.

[3] A. Grabar, *loc. cit.*

[4] O. Tafrali, publicaţiile indicate mai sus.

[5] A. Grabar, *loc. cit.*

[6] E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1919, p. 28.

[7] O. Tafrali, *Biserica mănăstirii Humorul*, in *Viitorul*, 1922, I.X; idem, *Îndrumări culturale*, Buc., 1927, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Toma era un romîn [1], fără îndoială chiar zugravul bisericii, a cărui originală imagine ecvestră devine astfel primul autoportret din arta moldovenească. Dar boneta pe care o poartă acest zugrav mai dovedește, totodată, că el se bucurase de o prețuire deosebită din partea voievodului, care-l ridicase printre demnitarii săi, ca zugrav de curte. Din fericire, această deducție logică își găsește deplină confirmare într-un document emis din capitala Moldovei în anul 1541, de un personaj care se numește pe sine « Toma, zugrav din Suceava, curtean al slăvitului și măritu'ui domn moldovean, Petru voevod » [2]. Nu rămîne nici o îndoială că emitentul acestui document e una și aceeași persoană cu autorul frescelor de la Homor [3]. Este de observat, de altminteri, că biserica mănăstirii Homor, ctitorie a celui mai înalt demnitar al țării, marele logofăt Teodor Bubuiog, fusese ridicată, așa cum arată pisania, « cu voia și ajutorul lui Petru voievod » [4] care și figurează, cu întreaga sa familie, pe tabloul votiv din naosul bisericii. Dar faptul că un zugrav din vremea lui Rareș s-a putut reprezenta pe sine în chip de apărător al cetății asediate, arată limpede că pentru moldovenii din acea vreme tema Asediului constituia nu numai o imagine a Constantinopolului victorios, ci și un simbol al Sucevii și — prin extindere — al Moldovei victorioase. Căci este evident că nu capitala bizantină, ci propria sa țară o apăra moldoveanul Toma din Suceava înfruntînd simbolic armia turcească [5]. E interesant de remarcat, totodată, că, pentru a accentua și mai mult sensul războinic atît al Asediului cît și al întregului Imn acatist, Toma a plasat în stînga lor, ca un pandant și comentar al acestora, patru imagini suprapuse de sfinți militari călări, ucigîndu-și dușmanii [6].

Ajungînd să înțelegem adevărata semnificație ideologică a Asediului Constantinopolului, ne explicăm cu ușurință de ce alcătuitorii programelor de pictură exterioară din vremea lui Rareș au acordat acestei teme atîta importanță; de ce, detașînd-o de restul scenelor Acatistului și amplificînd-o la dimensiuni atît de mari în raport cu acestea, ei au plasat-o la vedere, chiar lîngă ușa de intrare în biserică. Căci, departe de a trăda, prin alcătuirea sa iconografică, un « anacronism » sau o « confuzie » din partea zugravilor, această originală temă a fost concepută anume pentru a activiza masele și a deveni, astfel, un important sprijin ideologic al politicii antiotomane a domniei.

[1] Originea romînească a lui Toma e confirmată și de faptul că el nu-și ortografiază numele ca grecii sau slavii, cu θ, ci romînește, cu t.

[2] Acest document — o scrisoare trimisă de Toma bistrițenilor — e bine cunoscut în istoriografia noastră. A fost publicat în colecția Hurmuzaki, XV/1, 1911, p. 400.

[3] În afară de O. Tafrali, singurul autor de pînă acum care s-a oprit asupra inscripției lui Toma a fost P. Ș. Năsturel. Într-un articol recent apărut (*Urmările căderii Țarigradului pentru Biserica romînească*, în *Mitropolia Olteniei*, XI (1959), ian.-febr., p. 45—72), P. Ș. Năsturel se întreabă, cu justă intuiție, « dacă zugravul de la Humor nu cumva se chema Toma ». Autorul nu face însă nici o legătură între inscripție și imaginea călărețului.

[4] Vezi textul pisaniei la G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, Buc., 1928, p. 26.

[5] E simptomatic, din acest punct de vedere, că pînă și bisericile pe care le-a reprezentat zugravul în mijlocul cetății nu sînt de tip bizantin, ci de tip specific moldovenesc.

[6] Nu mai puțin interesant este și faptul că ambele inovații ale lui Toma (călărețul apărător din scena Asediului și imaginile celor patru sfinți militari) au fost reluate întocmai în pictura de la Moldovița (1537). În vreme ce la Homor însă comandantul turc e văzut în momentul în care primește în piept lovitura de lancie, la Moldovița el e răsturnat spectaculos pe spate, cu turbanul și brațele desfăcute atingînd pămîntul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

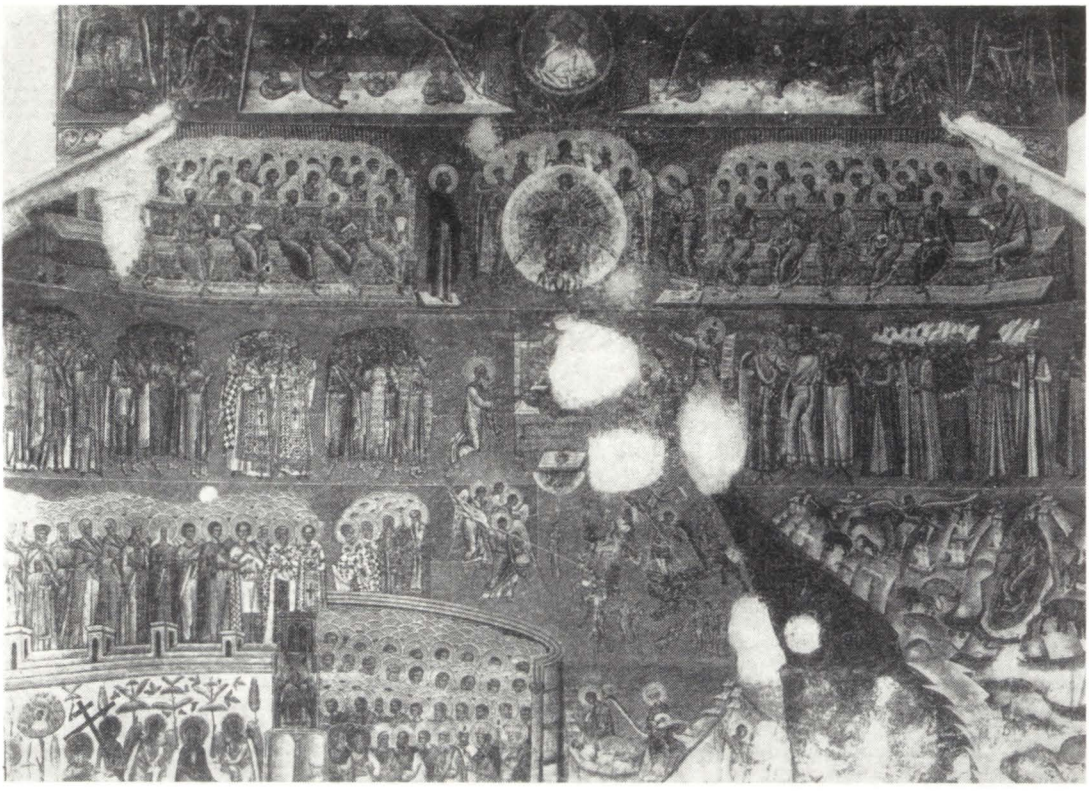


Fig. 9. - Voroneț. Judecata de apoi. Fațada de vest.

Vorbind despre semnificația politică a Asediului, este interesant să urmărim ce s-a întîmplat cu această temă începînd cu a doua domnie a lui Rareș (1541—1546). Am văzut mai sus că la Arbure (1541) — singurul ansamblu ce ni se păstrează din această domnie — zugravul a eliminat din compoziție atît turcii cît și artileria, o inscripție plasată deasupra imaginii orașului specificînd chiar că e vorba de asediul *persan* din anul 626. Considerînd lucrurile din punct de vedere exclusiv iconografic, cercetătorii din trecut au tras concluzia că zugravul de la Arbure ar fi fost singurul din vremea lui Rareș care a înțeles corect momentul istoric la care se referă tema Asediului [1]. În realitate, însă, modificarea adusă de acest zugrav reprezentării Asediului se explică prin împrejurările politice noi în care se desfășura cea de-a doua domnie a lui Rareș. Se știe că, după marea invazie otomană din 1538, care s-a sfîrșit cu refugiul lui Rareș în Ardeal, voievodul revenise la tron în 1541, prin singurul mijloc ce-i mai rămăsese: împăcarea cu turcii. Or, în condițiile acestei « împăcări » e lesne de înțeles că politica antiotomană — care continua să rămînă în centrul atenției lui Rareș — nu mai putea fi dusă decît cu multă prudență. Este tocmai motivul pentru care tema Asediului a fost modificată în așa fel încît să nu poată da naștere la complicații politice cu Poarta, care, după cum se știe, își avea la Suceava trimișii ei. Totodată, pentru a accentua că nu era vorba decît de o schim-

[1] I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture...*, p. 127; P. Henry, *Les églises...*, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. Voroneț. Turcii și tătarii. Fragment din Judecata de apoi. Fațada de vest.

bare de formă, impusă de necesități de moment și că *ideea* antiotomană rămînea valabilă în continuare, zugravul de la Arbure a readus în actualitate vestita Cavalcadă a împăratului Constantin de la Pătrăuții lui Ștefan cel Mare[1]

[1] Cavalcada de la Pătrăuți, desfășurată intr-o friză de 1,50 m înălțime, ocupă intreaga lățime a peretelui de vest al pronaosului. Ea îl înfățișează pe împăratul Constantin călare pe un cal șarg, conducînd o impozantă suită de sfinți militari, în frunte cu Gheorghe și Dimitrie. Împăratul e precedat de arhanghelul Mihail, conducătorul oștilor cerești, care deschide simbolic drumul, arătindu-i lui Constantin, cu mîna întinsă, o cruce albă apărută pe cer, în extrema dreaptă a compoziției, deasupra unui munte. Este vorba, așadar, de transpunerea iconografică a faimoasei legende povestite de Eusebiu în *Vita Constantini*, după care Constantin, pornit la luptă pentru apărarea creștinătății, ar fi văzut, în drumul său spre Roma, deasupra soarelui în asfințit, o cruce luminoasă însoțită de cuvintele: « Τούτῳ νίκα » (« Învinge prin aceasta ! »). Este meritul lui A. Grabar (*Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19 22) de a fi lămurit, primul, înțelesul acestei originale compoziții, care nu e prescrisă de nici o erminie și nu se intilnește nicăieri în pictura celorlalte țări ortodoxe. Constatind că biserica din Pătrăuți fusese dedicată de către Ștefan cel Mare Sfintei Cruci (dedicație foarte rară în țările ortodoxe), A. Grabar arată că acest gest al voievodului nu a fost intimplător. « Nu era oare celebrul voievod, apostolul luptei creștinătății impotriva turcilor necredincioși, primul principe din Europa răsăriteană care, după căderea imperiului bizantin, a vrut să transforme tradiționalul război de apărare împotriva invadatorului asiatic, intr-o expediție creștină împotriva Islamului ? » *(ibidem)*. Scoțind în lumină eforturile constante ale lui Ștefan cel Mare de a forma o coaliție a statelor Europei răsăritene împotriva turcilor și amintind și despre catastrofa militară pe care au pricinuit-o armatele moldovenești invadatorilor turci la Podul Înalt în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(1487), zugrăvind-o în interiorul bisericii, unde ocupă un loc important pe peretele de vest al pronaosului [1].

Dar anii treceau și, o dată cu moartea lui Rareș (1546), pe tronul Moldovei s-a urcat fiul său mai mare, Iliaș, care a dus, după cum se știe, o politică turcofilă, sfîrșind chiar prin a trece la mohamedanism. Această nouă agravare a împrejurărilor politice nu a rămas nici ea fără repercusiuni în pictura exterioară a vremii. Căci atunci cînd vărul lui Rareș, mitropolitul Grigorie Roșca, om luminat și partizan al politicii fostului domn, a realizat marea sa ctitorie — pictura exterioară a Voroneţului — el a fost nevoit să scoată din repertoriul tematic scena Asediului, care, cu toată atenuarea ce i-o adusese zugravul de la Arbure, devenise, în noua situație politică, inoportună și chiar primejdioasă. De aici înainte, imaginea care reprezentase pentru masele din vremea lui Rareș simbolul suprem, flamura rezistenței antiotomane, nu va mai fi zugrăvită niciodată pe zidurile unei biserici moldovenești. Iar Acatistul care, lipsit tocmai de tema ce-i dăduse un sens deosebit, redevenise un simplu imn religios, a fost luat de la locul de frunte, din dreptul intrării în biserică, și plasat pe fațada de nord. Dar în locul Acatistului, ingeniosul ctitor a plasat un număr de imagini care, sub o formă mai ocolită, urmăreau aceeași idee: propaganda antimusulmană. Este vorba despre legenda lui Ioan cel Nou, martirizat de tătari la Cetatea Albă în veacul al XIV-lea și transformat de biserica moldovenească în vremea lui Alexandru cel Bun în sfîntul patron al țării. Despre aceste imagini, însă, vom vorbi la locul cuvenit.

O altă temă majoră a picturii exterioare moldovenești este Judecata de apoi, desfășurată, așa cum am văzut mai sus, pe întreaga fațadă de vest sau, uneori, pe peretele de est al pridvorului (fig. 5 și 9). Schema acestei compoziții conformă, în alcătuirea sa de bază, cu tradiția iconografică bizantină, prezintă semnificative apropieri cu cea utilizată la Athos în veacul al XVI-lea și în special cu Judecata de la Trapeza Lavrei zugrăvită în 1512 [2], deci anterioară cu două decenii reprezentărilor moldovenești. Ținînd seama de legăturile strînse dintre Moldova și Athos în vremea lui Rareș, putem conchide că tocmai de aici au luat zugravii moldoveni modelul Judecății atunci cînd s-au hotărît să utilizeze această temă în pictura exterioară. Totodată, trebuie spus că ei au adus prototipului athonit îmbunătățiri considerabile. Eliminînd elementele superflue (ca de pildă norii care-i poartă pe

1475, A. Grabar pune pe bună dreptate scena Cavalcadei de la Pătrăuți in legătură directă cu hramul bisericii și conchide: « În această biserică dedicată sfintei cruci... procesiunea sfinților taxiarhi sub semnul victoriei creștine capătă un sens alegoric evident. Așa cum odinioară împăratul Constantin a pornit împotriva păginilor și i-a zdrobit, tot așa Ștefan al Moldovei, un nou Constantin, va învinge pe dușmanul necredincios, în numele Crucii » *(ibidem)*.

Justețea interpretării date de A. Grabar Cavalcadei de la Pătrăuți se impune de la sine. Ea e confirmată și de faptul că pe tabloul votiv din naosul bisericii, tot Constantin e acela care-l prezintă pe voievod și pe familia sa lui Isus Hristos, așezat pe tron. Semnificația scenei Cavalcadei apare, de altminteri, foarte limpede și din modul special în care ea a fost amplasată. Zugrăvită chiar deasupra ușii de ieșire din biserică și ocupînd întreaga lățime a pronaosului, această compoziție avea, în chipul cel mai evident, menirea să rămînă în ochii tuturor celor care ieșeau din biserică, o imagine care să li se graveze în memorie; un exemplu care să țină mereu trează în conștiința lor, ideea fundamentală a vremurilor în care trăiau: lupta împotriva cotropitorilor otomani și încrederea în victoria finală.

[1] Am descoperit această scenă în anul 1959, înlăturînd un strat foarte subțire de depoziție calcaroasă care o făcea invizibilă. Cavalcada de la Pătrăuți nu mai este, așadar, unica de felul ei în arta țărilor ortodoxe, cum s-a crezut pînă acum.

[2] G. Millet, *Les monuments de l'Athos*, Paris, 1910, planșa 149, fig. 1 și 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cei « buni » spre tronul Pregătirii), simplificînd și organizînd mai strîns structura compoziţională prolixă a prototipului, meșterii moldoveni au creat, de fapt, din nou această temă, lăsînd posterităţii un tip de Judecată care impune de la prima vedere prin decorativitatea și logica sa constructivă. Tocmai acestea și sînt caracteristicile care l-au făcut pe P. Henry să numere reprezentările moldovenești ale Judecăţii « printre cele mai reușite din întreaga artă bizantină » [1].

Cercetătorii de pînă acum au atribuit Judecăţilor moldovenești o finalitate pur religioasă. Așa, de pildă, P. Henry [2] consideră că « un caracter esenţial al tuturor acestor Judecăţi este traducerea preocupărilor înainte de toate teologice ale artiștilor și a programului monahal care le-a fost dat ». Constatînd că printre cei « răi » au fost reprezentaţi numai dușmanii « dreptei credinţe », de la străvechii persecutori (Irod, Irodiada, Maximian, Iulian etc.) și eretici (Arie, Nestorie) pînă la turci, tătari, armeni și latini, P. Henry trage concluzia că « marea preocupare » a zugravilor moldoveni « este Credinţa ». Astfel, tema Judecăţii apare autorului ca un avertisment pe care biserica Moldovei îl adresa maselor populare de a urma învăţăturile moralei creștine, sub amenințarea pedepsei după moarte.

Studiind însă pictura exterioară moldovenească fără a ţine seama de condiţiile istorice în care a apărut această artă, cercetătorii din trecut nu au înţeles semnificaţia reală a unui procedeu pe care zugravii lui Rareș l-au introdus în tratarea temei Judecăţii, procedeu care deosebește principial, în *conţinutul* lor, reprezentările moldovenești de reprezentările din celelalte ţări ortodoxe. În adevăr: înregistrînd faptul că în figurarea celor « răi » zugravii au adăugat dușmanilor străvechi ai « dreptei credinţe » și pe cei contemporani, cercetătorii au trecut, totodată, cu vederea faptul, mult mai important, că între cele două categorii de « damnaţi » zugravii au operat o distincţie hotărîtoare. În timp ce celor din prima categorie (Arie, Nestorie, Maximian etc.) le-au acordat un spaţiu foarte redus, micile lor trupuri abia distingîndu-se pe fondul roșu al șuvoiului de foc al Gheenei, pe cei din a doua categorie, crescuţi la dimensiuni impunătoare, i-a așezat în plină vedere, într-un registru special creat, la dreapta tronului Pregătirii (fig. 5, 9 și 10). Or, este clar că aici avem a face cu o distincţie bazată nu pe criterii religioase, ci pe criterii de politică naţională, « damnaţii » din acest registru nefiind alţii decît chiar dușmanii direcţi ai Moldovei medievale: turcii și tătarii, la care zugravii nu au uitat să adauge pe armeni și latini. E adevărat că în fruntea registrului figurează grupul evreilor. Dar acest grup nu constituie un element iconografic specific moldovenesc. Prezent și în Judecăţile din celelalte ţări ortodoxe și explicabil prin vina capitală pe care o atribuia biserica evreilor, el a fost utilizat de zugravii lui Rareș pentru a arăta privitorilor cît de grele sînt păcatele dușmanilor Moldovei de vreme ce au fost puși alături de persecutorii lui Hristos. De altfel, e semnificativ faptul că dintre toţi damnaţii acestui registru — văzuţi în momentul sosirii lor înaintea tronului Judecăţii — nu evreii ci tocmai turcii și tătarii s-au bucurat de atenţia specială a zugravilor. O menţiune deosebită merită, din acest punct de vedere, realizarea zugravului de la Voroneţ. Nu numai că musulmanii sînt aici mult mai numeroși decît toţi ceilalţi damnaţi din registru; dar

[1] P. Henry, *Les églises...*, p. 245.

[2] *Ibidem*, p. 244.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amplele lor costume, grele de toată bogăţia Orientului, au fost lucrate cu atîta strălucire decorativă încît purtătorii lor au devenit punctul de atracţie principal, *centrul psihologic* al întregii compoziţii a Judecăţii. Mai mult: în vreme ce inumerabilele figuri ale « drepţilor » au fost tratate schematic şi convenţional, figurile musulmanilor — şi într-o oarecare măsură şi ale altora dintre damnaţi — au fost cu atîta grijă individualizate încît au devenit adevărate portrete care izbesc prin realismul lor viguros, accentuat şi prin introducerea demonstrativă a unei note de caricatură. Această notă — reflex al stării de spirit antiotomane a maselor — contribuie substanţial la definirea psihologică a portretelor. Căci lăcomia şi cruzimea sînt primele trăsături de caracter care se citesc pe figurile brutale şi întunecate ale turcilor şi tătarilor.

Faptul că în reprezentările Judecăţii, după turci şi tătari figurează întotdeauna armenii este de asemenea interesant, pentru că el aruncă lumină asupra unei pagini rămase încă obscure din istoria social-politică a Moldovei din vremea lui Rareş: atitudinea statului centralizat faţă de erezii. În adevăr: într-o vreme în care voievodul concentra toate forţele ţării în vederea luptei pentru apărarea independenţei, şi în care ortodoxia reprezenta stindardul acestei lupte, e uşor de înţeles că orice erezie constituia, într-o măsură mai mică sau mai mare (în funcţie de prozelitismul ei) un factor de subminare a acţiunii de centralizare întreprinse de domnie. Şi astfel, cunoscuta prigoană pe care Ştefan, fiul lui Rareş, a dezlănţuit-o în 1551 împotriva « ereticilor » armeni — prigoană considerată pînă acum ca un fapt istoric iniţiat *abia* în această vreme — nu ne mai apare decît ca izbucnirea violentă a unor nemulţumiri care cunoscuseră o îndelungă acumulare anterioară [1].

Tot ca o reacţie împotriva ereziilor considerate ca factor de subminare a unităţii şi rezistenţei naţionale se explică, fără îndoială, şi prezenţa latinilor, care încheie, în unele reprezentări ale Judecăţii, registrul damnaţilor. Se ştie că, în vederea întăririi capacităţii de rezistenţă împotriva otomanilor, Petru Rareş a luat o serie de măsuri militare şi politice dintre care unele (ca ocuparea Pocuţiei) au provocat împotrivirea îndîrjită a conducerii statului polonez, care a şi luptat apoi prin toate mijloacele pentru înlăturarea voievodului. Or, nu este greu de imaginat că în conflictul moldo-polon clerul catolic din Moldova — conducător spiritual al minorităţii respective

[1] Se ştie că în istoriografia de pînă acum prigoana armenilor a fost privită ca un act arbitrar de autoritate, săvîrşit de Ştefan Rareş, fie pentru a şterge, printr-un exces de zel ortodox, amintirea ruşinoasă a turcirii fratelui său Iliaş, fie dintr-o pornire psihică maladivă, fie, în sfîrşit, din dorinţa de a pune stăpînire pe avuţiile armenilor. (Vezi pentru bibliografia respectivă Ş. Papacostea, *Moldova în epoca reformei*, în *Studii*, 1958, nr. 4, p. 68). De curînd însă, şi în contrast cu aceste teze, Ş. Papacostea (studiul citat, p. 65—71) a ajuns la concluzia că prigoana armenilor trebuie văzută ca o urmare a reacţiei domniei împotriva succeselor Reformei, succese care ar fi sensibilizat conducerea statului moldovenesc împotriva tuturor ereziilor, în principiu. Dacă a pune prigoana antiarmenească în legătură nu cu starea psihică sau lăcomia de bani a lui Ştefan Rareş, ci cu atitudinea antieretică a statului moldovenesc este fără îndoială just, părerea că această prigoană ar fi fost generată de reacţia domniei împotriva Reformei nu corespunde faptelor. Căci figurarea *constantă* a armenilor în reprezentările Judecăţii de apoi din vremea lui Petru Rareş arată că « erezia » armenească era o problemă *mai veche*, ce preocupase şi pe acest voievod încă din *primii săi ani de domnie*, cu alte cuvinte într-o perioadă în care infiltraţia protestantă *incipientă* nu devenise încă un factor supărător pentru statul moldovenesc. De altminteri, ar fi fost şi de mirare ca prigoana din vremea lui Ştefan Rareş să se fi dezlănţuit fără o îndelungă acumulare a stării de spirit antiarmeneşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— va fi privit cu o simpatie nu întotdeauna discretă politica regatului de la nord, înteţind astfel vechile resentimente ale maselor populare şi ale domniei, care de două veacuri se deprinseseră să vadă în catolicism un instrument al expansionismului feudalităţii polone şi maghiare.

Că domnia vedea în catolicism un ferment de subversiune politică rezultă, de altminteri, foarte clar din mărturia, neutilizată pînă acum de istorici, a publicistului rus Ivan Peresvetov, care, aşa cum am arătat mai sus, l-a cunoscut personal pe Rareş. Astfel, în vestita sa *Mare plîngere* al cărei erou este Petru Rareş, Peresvetov relatează, printre altele, părerea voievodului moldovean că una din cauzele slăbirii interne şi căderii Bizanţului sub turci a fost acceptarea de către greci a « ereziei » latine [1].

Ca toţi oamenii din evul mediu, moldovenii veacului al XVI-lea credeau şi ei, se înţelege, în « viaţa viitoare », în ideea că va veni o vreme cînd vor fi judecaţi după felul în care au respectat sau nu preceptele moralei creştine. Remarcabil este însă că în reprezentările moldoveneşti ale Judecăţii această preocupare religioasă — implicită, fără îndoială — rămîne totuşi pe un plan cu totul secundar în raport cu preocuparea de ordin naţional, care domină întreaga compoziţie. Or, faptul că duşmanii Moldovei alcătuiesc, prin felul în care au fost reprezentaţi, adevăratul centru psihologic al compoziţiei, arată clar că tema Judecăţii a fost introdusă în pictura exterioară tocmai pentru ei, pentru stigmatizarea lor în ochii maselor. Cu alte cuvinte: zugravii din vremea lui Rareş au prelucrat în aşa fel această temă tradiţională încît au transformat-o într-un instrument de activizare a maselor în scopurile politice ale domniei. Caracterul politic programatic al compoziţiei Judecăţii e confirmat, de altfel, şi de repetarea neabătută a aceluiaşi tip iconografic la toate monumentele de pictură exterioară moldovenească.

Şi astfel, prin semnificaţia sa ideologică, Judecata de apoi nu constituie decît continuarea şi întregirea firească a invocaţiei pe care o exprimă, după cum am văzut mai sus, Asediul Constantinopolului şi Imnul acatist, invocaţie care în forma sa completă ar suna după cum urmează: « Aşa cum odinioară Fecioara a salvat Constantinopolul de asediatorii persani, tot aşa astăzi să-i ajute pe moldoveni să dobîndească victoria militară împotriva cotropitorilor turci; iar pentru fărădelegile lor să nu-i ierte Dumnezeu nici după moarte pe duşmanii şi pe răuvoitorii Moldovei, ci să-i arunce pe toţi în focul nestins al Gheenei ».

A patra temă majoră a picturii exterioare moldoveneşti este Arborele lui Ieseu. Urmărind această temă în arta franceză — în care primul exemplar cunoscut este acel, azi dispărut, de la Saint-Denis (1144) — E. Mâle [2] a ajuns la concluzia, adoptată apoi de mulţi cercetători [3], că Arborele lui Ieseu este o creaţie occidentală. Însă răspîndirea considerabilă a acestui subiect în arta ţărilor ortodoxe din veacurile XIII—XIV — problemă puţin

[1] Şt. Ciobanu, *op. cit.*, p. 350; G. G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 28; A. A. Zimin, *op. cit.*, p. 180.

[2] E. Mâle, în *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1914, I, p. 91 şi urm.; idem, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1919, p. 199—206; idem, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 168—175.

[3] De pildă P. Henry, *Les églises. . .*, p. 233; A. Nava, *L'Albero di Iesse nella Cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina*, extras din *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte*, 1936 (V).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cunoscută, e adevărat, pe vremea cînd E. Mâle își formula teza sa — cu greu ar putea fi explicată ca pornind dintr-o influență occidentală [1].

Dar originile îndepărtate ale Arborelui lui Ieseu ne interesează mai puțin în paginile de față. Mai important este să știm de unde anume au luat această temă zugravii moldoveni. În această privință este necesar să observăm că redacția moldovenească a temei — mult deosebită, prin vastitatea și complexitatea ei, de toate redacțiile occidentale și răsăritene din veacurile XII—XIV — prezintă o asemănare izbitoare, din punct de vedere iconografic, cu cea utilizată la Athos în veacul al XVI-lea (Trapeza Lavrei, 1512 [2]). (Singura deosebire esențială este una de ordin estetic, reprezentările moldovenești fiind incomparabil mai vii și mai decorative decît reprezentările uscate și pedante specifice artei monastice a Athosului). Această constatare dovedește că tema Arborelui a venit în Moldova pe același drum ca și Judecata de apoi, adică prin filiera Athosului.

După cum se știe, Arborele lui Ieseu ilustra, în mintea oamenilor din evul mediu, descendența directă a lui Isus Hristos din regii Israelului, simbolizînd, prin aceasta, legătura dintre vechiul și noul testament. Din trupul lui Ieseu culcat se înalță tulpina Arborelui, formată din imaginile suprapuse ale lui David, Solomon, Rovoam, Ozia, Manasia, Iehonia, Maica Domnului și Hristos. Tulpina e străjuită de ambele părți de căpeteniile celor douăsprezece triburi ale lui Israel, suprapuse două cîte două. În spatele lor se întind ramificațiile vaste ale Arborelui cuprinzînd, în majoritate, imaginile profeților. Mai mult: faptul că de o parte și de alta a Arborelui sînt reprezentați, în două registre verticale, filozofii greci (Socrate, Platon, Aristot, Pitagora etc.) era menit să arate că venirea lui Mesia au prevestit-o nu numai profeții « poporului ales », ci și mințile cele mai luminate ale antichității păgîne.

Cu ce scop a fost introdusă tema Arborelui lui Ieseu în pictura exterioară moldovenească? Este ea oare o simplă lecție de genealogie hristologică, sau este purtătoarea unei semnificații mai adînci? Răspunsul la această întrebare, deși l-am putea întrezări încă de pe acum, cere, pentru a deveni o certitudine, dezlegarea prealabilă a ultimei teme majore a picturii exterioare moldovenești: decorația absidelor. Să trecem, deci, mai întîi, la examinarea acestei teme.

Pornind de pe fațadele absidelor laterale, o imensă procesiune de îngeri, prooroci, apostoli, episcopi, sfinți militari, martiri și monahi, rînduiți în mai multe registre suprapuse, se îndreaptă spre axul absidei centrale în care figurează, în dreptul fiecărui registru, cîte o imagine a lui Isus Hristos: Isus Emanuil, Isus pe genunchii Fecioarei, Isus pe tron, Pruncul pe disc etc. (fig. 1 și 11). Care este sensul acestei ciudate decorații? După P. Henry [3]

[1] V. N. Lazarev (*Мозаики Софии Киевской*, Moscova, 1960, p. 97, nota 5) consideră « foarte posibil » ca decorația arcului triumfal al bisericii Sfînta Sofia din Kiev (mijlocul veacului XI) să ilustreze « acea fază de dezvoltare în care abia începuseră să se formeze elementele de bază ale compoziției de mai tîrziu a Arborelui lui Ieseu ». Foarte semnificative ni se par însă apropierile și chiar paralelele ce se pot stabili între Arborele lui Ieseu și anumite texte sau motive din vechea literatură și artă a Indiei. (Vezi pentru aceasta A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934; studiul lui A. K. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources*, publicat în *Art Bulletin*, New York, 1929, ne-a fost inaccesibil).

[2] G. Millet, *op. cit.*, planșa 151, fig. 3.

[3] P. Henry, *Les églises...*, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ea reprezintă « o viziune a Bisericii Triumfătoare, de la corurile cerești și profeți pînă la umilii călugări și schimnici care l-au slujit pe Dumnezeu în Pustie ». Scopul acestei teme ar fi educativ-religios: să arate credincioșilor

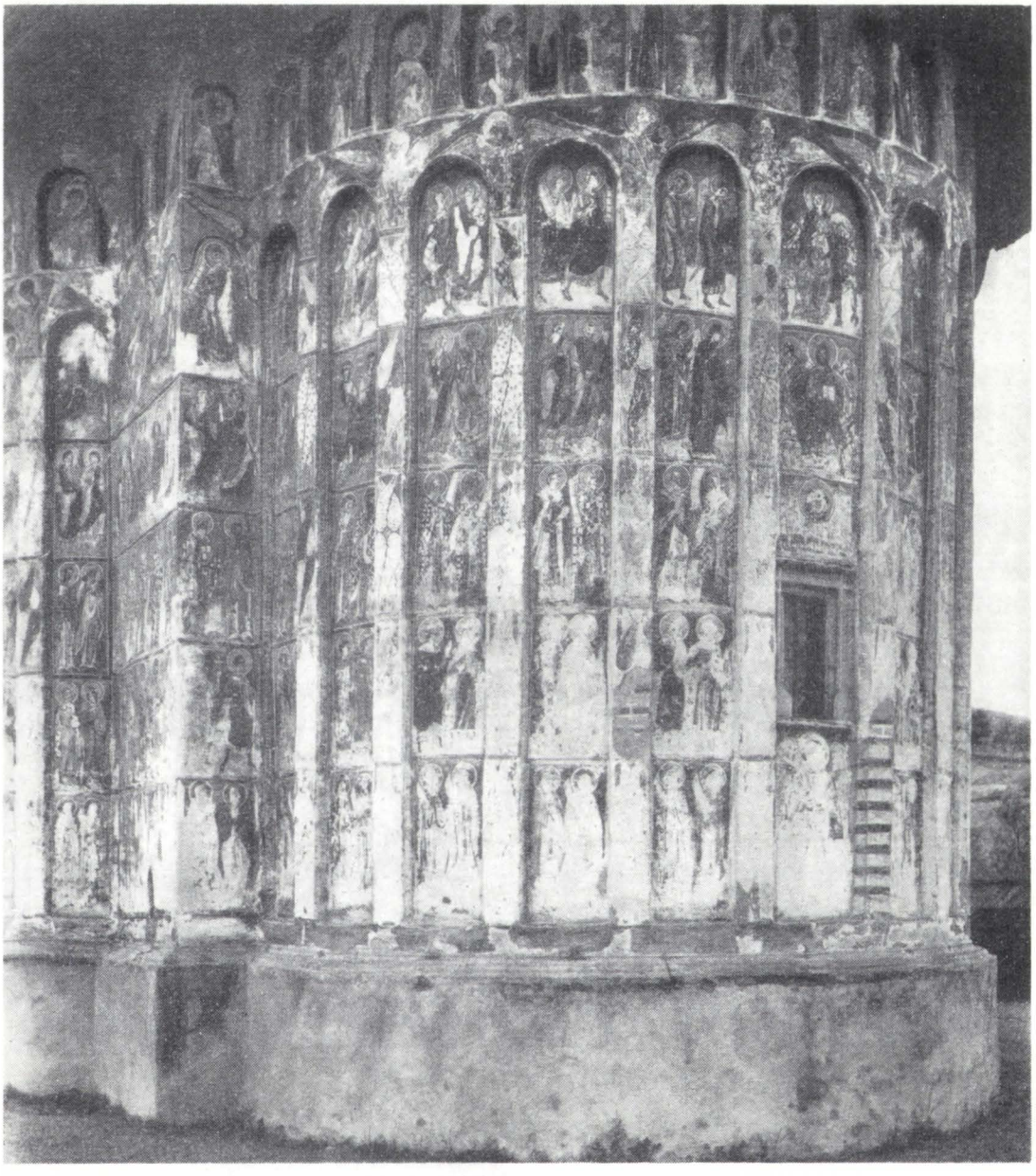


Fig. 11. — Homor. Absida altarului.

care sînt marile figuri ale bisericii pe care ei trebuie să le venereze și să constituie, totodată, un imbold către viața pioasă, o pildă demnă de imitat.

I. D. Stefănescu[1] vede în decorația exterioară a absidelor un mănunchi de teme cu caracter exclusiv dogmatic, repetînd oarecum tematica mistică

[1] I. D. Ștefănescu, *L'Evolution de la peinture...*, *Nouvelles recherches*, p. 152—153; idem, «*Arta balcanică*»..., p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a decorației interioare a altarului. Astfel, cinul profeților, care se îndreaptă spre imaginea Fecioarei cu Isus pe genunchi, ar ilustra dogma întrupării; cinul episcopilor care se îndreaptă spre imaginea Pruncului pe disc — dogma sacrificiului etc.

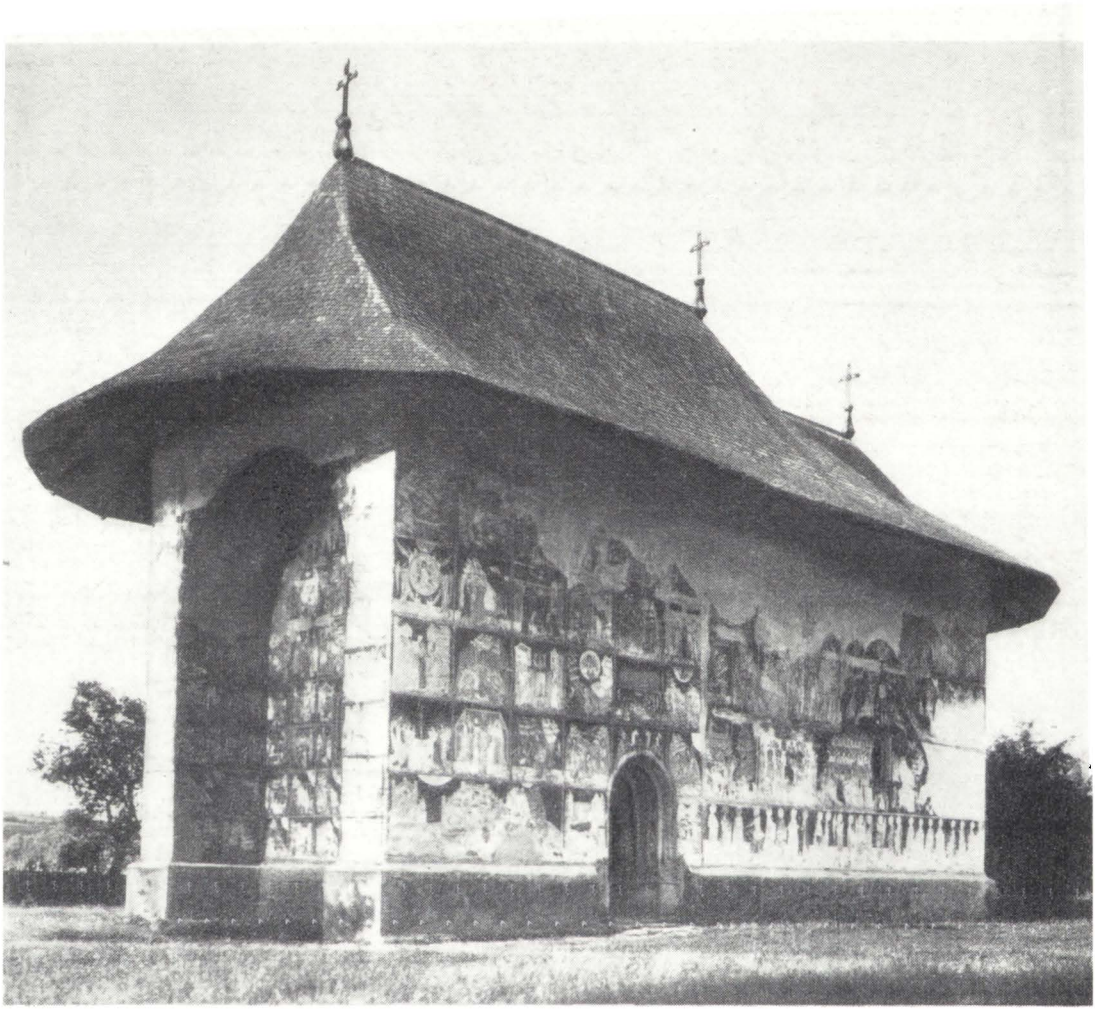


Fig. 12. — Arbure. Vedere dinspre sud-vest.

Dimpotrivă, A. Grabar [1] observă că detaliile cu caracter euharistic « sînt rare și neînsemnate în comparație cu magnifica compoziție formată din procesiunile sutelor de figuri și care reprezintă Rugăciunea « tuturor sfinților ».

Că decorația exterioară a absidelor reprezintă, într-adevăr, o *rugăciune*, este indiscutabil. O confirmă, de altfel, și faptul că în centrul decorației figurează, aproape întotdeauna, însăși tema clasică a Rugăciunii, cunoscută sub numele de Deisis: Isus pe tron, cu Fecioara și Ioan Botezătorul de o parte și de alta. Dar chiar și acolo unde această temă lipsește (Moldovița și Voroneț), semnificația de rugă a întregii decorații rămîne neschimbată.

[1] A. Grabar, *L'Origine des façades peintes...*, p. 374.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

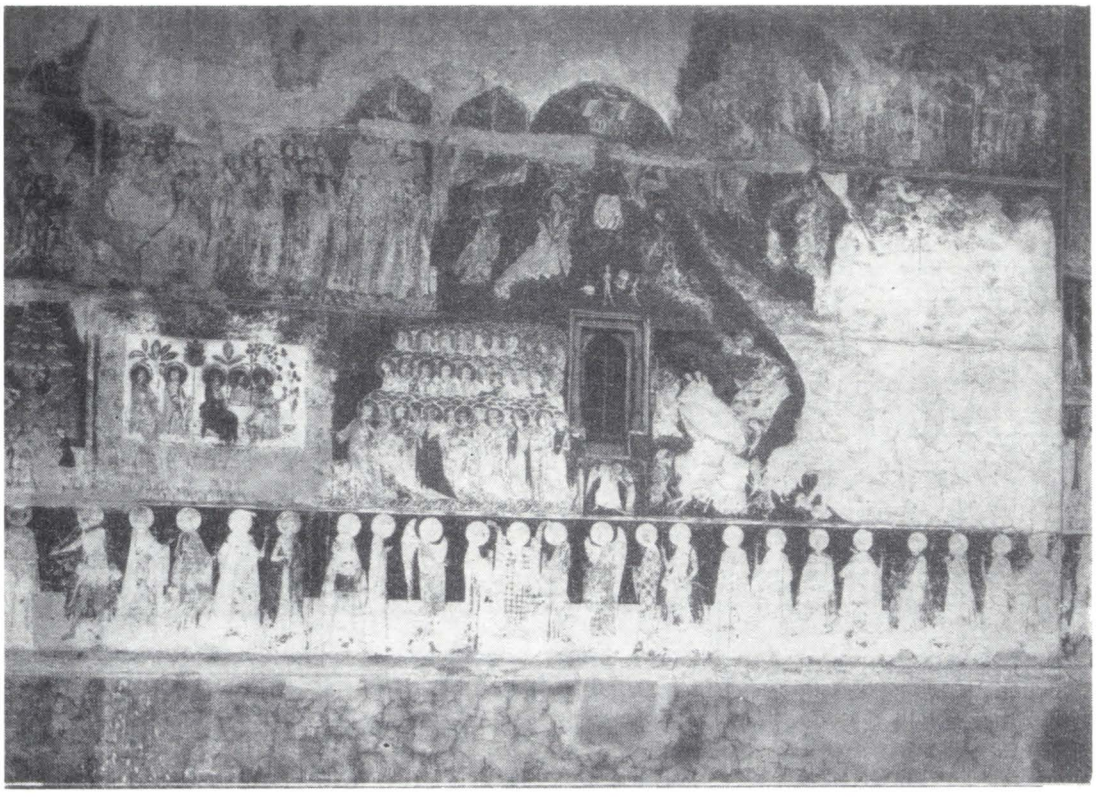


Fig. 13. — Arbure. Rugăciunea de pe fațada de sud.

Căci important este faptul că sfinții de pe abside sînt prezentați *convergînd, în gestul tipic al rugăciunii*, spre axul altarului în care, așa cum am văzut, figurează, întotdeauna, chipul lui Hristos în diverse tipuri iconografice. Așa dar: zugravii din vremea lui Rareș au desfășurat pe fațadele absidelor reprezentările de sfinți nu pentru a da o viziune de ansamblu a « Bisericii Triumfătoare », cum crede P. Henry, și nici pentru a-i face pe sfinți să săvîrșească un ritual liturgic, cum crede I. D. Stefănescu, ci pentru a oferi maselor de privitori imaginea unei imense procesiuni în care toți sfinții pantheonului ortodox se roagă lui Isus Hristos. Este cea mai grandioasă dezvoltare a temei Deisis pe care a cunoscut-o arta medievală.

Dar constatarea în sine că decorația exterioară a absidelor reprezintă o rugăciune nu epuizează nici pe departe problema. Întrebarea este *ce conținut de idei* exprimă această rugăciune, care este *obiectul* ei? A. Grabar nu și-a mai pus asemenea întrebare, considerînd, probabil, ca de la sine înțeles că tema Deisis nu ar putea avea decît o semnificație teologică. (Ne amintim, de altminteri, că acest autor atribuie picturii moldovenești din veacul al XVI-lea, în ansamblul ei, un sens metafizic: ideea « morții și a vieții de dincolo de mormînt »). Am văzut însă, că, departe de a avea o semnificație teologică, marile teme ce decorează fațadele bisericilor din vremea lui Rareș (Asediul Constantinopolului, Imnul acatist, Judecata de apoi) exprimă, dimpotrivă, o invocație a ajutorului ceresc pentru cea mai gravă și mai importantă acțiune colectivă a societății moldovenești din veacul al XVI-lea: apărarea țării împotriva cotropitorilor otomani. Or, întrucît e de la sine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înțeles că Rugăciunea absidelor nu poate fi ruptă în chip artificial de restul decorației exterioare și judecată separat, devine limpede că ea nu reprezintă altceva decît o reluare și o transpunere iconografică explicită, pe cea mai sacrosantă porțiune a edificiului (absidele), a însăși rugăciunii pe care o exprimă temele Asediului, Acatistului și Judecății, în sensul că la această rugăciune sînt aduși să participe, ca intercesori activi pentru cauza Moldovei, toți reprezentanții ierarhiei divine.

Că Marea rugăciune a absidelor reprezintă într-adevăr o temă cu caracter militar-național, o confirmă, de altfel, o serie de fapte. În primul

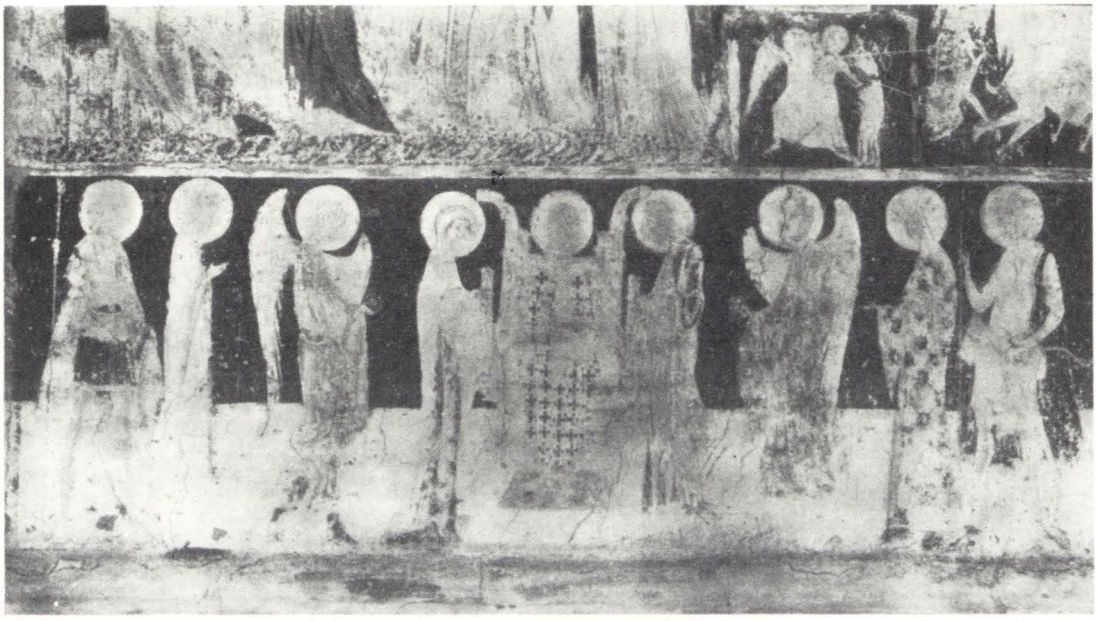


Fig. 14. — Arbure. Rugăciunea de pe fațada de sud. Grupul central.

rînd, însăși organizarea interioară a acestei teme, în care unul dintre registre e dedicat *în întregime* sfinților militari și celorlalți martiri. Mai mult: Ioan cel Nou — care figurează și el în acest registru — e plasat nu printre martirii obișnuiți, adică mai la urmă, ci întotdeauna în frunte, printre marii sfinți militari, uneori chiar imediat după primul dintre ei, Gheorghe. Această amplasare specială a sfîntului patron al Moldovei arată clar că el era făcut să participe nu la o rugăciune oarecare, ci la o rugăciune cu caracter războinic. (Nu e lipsit de interes să observăm că într-o imagine a orașului Suceava ce decorează vestita Cazanie a lui Varlaam din 1643, Ioan cel Nou, care apare în centru, ca protector al orașului, e înfățișat ținînd amenințător, în mîna stîngă, o uriașă spadă) [1].

O altă confirmare a semnificației militare a decorației absidelor ne-o oferă modul în care au tratat unii dintre zugravi însuși șirul vertical de imagini din axul altarului, dedicate, de obicei, numai reprezentărilor lui Hristos. Astfel, la Homor, în centrul ultimului registru de jos, ocupat de schimnici,

[1] Vezi o reproducere a acestei imagini pe coperta cărții lui K. A. Romstorfer, *Cetatea Sucevei*, Buc., 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — Voroneț. Portretele lui Grigorie Roșca și Daniil Sihastru. Fațada de sud.

apare nu o imagine a lui Isus, așa cum ne-am fi așteptat, ci imaginea marțială a arhanghelului Mihail, conducătorul oștilor cerești, cu sabia în mînă (fig. 11). Cu alte cuvinte: zugravul de la Homor — acel Toma a cărui stare de spirit militantă am avut prilejul s-o remarcăm cînd ne-am ocupat de tema Asediului — i-a făcut pînă și pe cei mai evazioniști dintre sfinți: schimnicii, să se roage în chip explicit pentru o cauză războinică: apărarea militară a Moldovei.

Încă mai explicit, dacă se poate spune, este procedeul utilizat de zugravul de la Voroneț, unde, în axul registrului sfinților militari apare, în locul unei imagini a lui Hristos, o imagine a sfîntului Gheorghe (care este, de altfel, și patronul acestei biserici) (fig. 1). E demn de remarcat, totodată, că tipul iconografic în care e înfățișat « marele purtător de biruință » (așezat pe tron, cu sabia într-o mînă și încercîndu-i tăișul cu cealaltă), nu constituie decît reluarea imaginii de pe vestitul steag de război al lui Ștefan cel Mare. Nu mai puțin remarcabil este, în sfîrșit, faptul că dintre cei doi mari sfinți militari care, în fruntea rugătorilor din registrul respectiv, se apropie, de o parte și de alta, de tronul lui Gheorghe, unul este chiar Ioan cel Nou, reprezentat în dreapta tronului — adică pe locul de cinste! —, în timp ce Dimitrie a fost plasat în stînga. Se vede, din toate aceste constatări, că zugravul de la Voroneț a accentuat cît a putut mai mult nu numai semnificația militară de ansamblu a Rugăciunii absidelor, ci și rolul deosebit pe care era presupus a-l îndeplini, în cadrul acestei rugăciuni colective, Ioan cel Nou în ipostaza sa de patron al Moldovei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar caracterul militar-naţional al decoraţiei absidelor rezultă şi din chipul în care a utilizat tema Deisis zugravul de la Arbure. Am văzut, atunci cînd ne-am ocupat de reprezentarea Asediului, că zugravul de la Arbure, realizîndu-şi opera în împrejurările politice mai puţin favorabile din a doua domnie a lui Rareş, fusese nevoit să atenueze înfăţişarea ostentativă a acestei reprezentări, eliminînd din ea turcii şi tunurile. Am văzut, totodată, că, spre a compensa această lipsă, el a readus în actualitate, în interiorul bisericii, tema războinică de la Pătrăuţi — Cavalcada împăratului Constantin — pe care a zugrăvit-o la vedere, pe peretele de vest al pronaosului. Or, reflectînd un sentiment general al societăţii moldoveneşti din evul mediu — acela de a intensifica, pe măsura creşterii primejdiei otomane, acţiunea de invocare a ajutorului ceresc pentru apărarea militară a ţării — zugravul de la Arbure a amplificat Marea rugăciune a absidelor, adăugînd, pe faţada de sud a bisericii, încă o Rugăciune. El a plasat această Rugăciune — desfăşurată pe un singur registru — în dreapta uşii de intrare în biserică, spre a face, în mod simbolic, pandant scenei Asediului, zugrăvită în stînga uşii (fig. 12, 13 şi 14). Mai mult: pentru a scoate net în lumină semnificaţia războinică a noii Rugăciuni, zugravul a alcătuit această temă exclusiv din sfinţi militari. Printre aceşti sfinţi figurează, iarăşi, Ioan cel Nou, iar în fruntea lor — caz unic în iconografia bizantină — împăraţii Constantin şi Elena, consideraţi, încă din veacul al XV-lea, printre marii protectori ai Moldovei [1]. În fond, această Deisis nu e altceva decît o originală transpunere iconografică a Cavalcadei lui Constantin, zugrăvită în interior. În Cavalcadă, sfinţii militari sînt reprezentaţi pornind efectiv la luptă împotriva păgînătăţii; în Deisis, aceşti sfinţi se roagă pentru victorie.

Nu mai puţin interesant e procedeul pe care îl întîlnim la Voroneţ. Am spus mai sus că pictura exterioară a acestei biserici a fost realizată în 1547, adică la un an după moartea lui Rareş, din iniţiativa vărului său, mitropolitul Grigorie Roşca. Personalitate înaintată şi sprijinitor al politicii naţionale a lui Rareş, Grigorie Roşca a vrut să continue, şi după moartea acestuia, propaganda antiotomană prin imagini religioase. Am văzut însă, cu prilejul analizei temei Asediului, că, realizîndu-şi opera de la Voroneţ în condiţiile domniei filo-turce a lui Iliaş (1546—1551), Roşca fusese nevoit să scoată din repertoriul tematic al picturii exterioare această temă care devenise inoportună şi chiar primejdioasă, cu toată atenuarea pe care i-o adusese zugravul de la Arbure. Pentru a compensa însă această lipsă, ctitorul a imaginat, fără îndoială cu colaborarea activă a zugravilor, o ingenioasă soluţie. Pe porţiunea de faţadă din jurul intrării el a făcut să se zugrăvească, în 12 imagini explicite, legenda lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei: chinurile la care l-au supus musulmanii la Cetatea Albă, moartea sfîntului şi ceremonia aducerii moaştelor sale în « slăvita cetate a Sucevei » în vremea lui Alexandru cel Bun. (În aceste scene atrag în mod deosebit atenţia persecutorii sfîntului, cu turbanele, iataganele şi costumele lor specifice, lucrate cu un remarcabil spirit de observaţie). Mai mult: drept deasupra uşii, aşadar în centrul ciclului narativ, a fost plasată, simbolic, o Deisis. Astfel, Rugă-

[1] Se ştie că imaginile în picioare ale celor doi sfinţi, cu crucea la mijloc, străjuesc, pe peretele de vest, intrarea în naosul bisericilor din vremea lui Ştefan cel Mare. Din ansamblurile complete de pictură ce ni s-au păstrat din această epocă, imaginile celor doi sfinţi lipsesc numai la Voroneţ.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ciunea tradiţională a absidelor se afla — ca şi la Arbure — dublată de o a doua Rugăciune, plasată în preajma intrării şi menită să sporească rolul unora dintre sfinţii intercesori — în cazul de faţă însuşi patronul Moldovei — în acţiunea de invocare a sprijinului ceresc pentru apărarea ţării. Iar pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra faptului că sfîntul martirizat de musulmani a fost invocat tocmai spre a se ruga pentru victoria moldovenilor împotriva acelorași musulmani, ctitorul a pus să se zugrăvească sub scenele ce alcătuiesc legenda martirului — şi ca un comentar al acestora — imaginea demonstrativă a sfîntului Gheorghe călare, ucigînd balaurul. Avem a face, aşadar, cu o revenire, în alţi termeni iconografici, a aceleiaşi idei, exprimate, după cum am văzut mai sus, şi în decoraţia din axul altarului: rugăciune pe care Ioan cel Nou o face, în ipostaza sa de patron al Moldovei, celui mai mare dintre sfinţii militari. Este semnificativ, de altminteri, că imaginea sfîntului Gheorghe, plasată spre stînga uşii de intrare, face pandant scenei care, în dreapta uşii, înfăţişează cetatea Sucevei primind cu pompă moaştele lui Ioan cel Nou [1]. Morala politică ce se desprindea, astfel, din întreaga decoraţie din jurul uşii de intrare era, deşi indirectă, la fel de pilduitoare pentru moldovenii veacului al XVI-lea, ca şi cea pe care o exprimase, la monumentele anterioare, tema Asediului Constantinopolului [2].

[1] Este de observat că această imagine a Sucevei e zugrăvită chiar pe locul în care, la bisericile anterioare, figura scena Asediului. Faptul confirmă constatarea pe care am făcut-o mai sus şi anume că oamenii din vremea lui Rareş vedeau în reprezentarea oraşului întărit nu numai o imagine a Constantinopolului, ci şi un simbol al capitalei Moldovei.

[2] Se ştie că ilustrarea pictată a legendei lui Ioan cel Nou se mai întîlneşte, în afară de Voroneţ, în paraclisul mănăstirii Bistriţa, în pridvorul bisericii mănăstirii Sucevița şi în pridvorul bisericii episcopale din Roman. De asemenea, ea decora cîndva, în 12 panouri pictate, racla lui Ioan cel Nou din biserica mitropolitană a Sucevei. (Despre aceste panouri, azi dispărute, ne putem face o idee după fotografia unuia dintre ele, publicată de V. Drăghiceanu, împreună cu un scurt studiu, în *Buletinul monumentelor istorice*, Buc., 1916, p. 22. O reproducere a acestei fotografii a dat de curînd şi V. Vătăşianu în *Istoria artei feudale în ţările romîne*, Buc., 1959, p. 395).

Care din cele cinci reprezentări ale legendei martirului este cea mai veche? Frescele de la Sucevița şi episcopia Romanului nu intră în discuţie, ele fiind, după cum se ştie, posterioare zugrăvirii exterioare a Voroneţului. Frescele din paraclisul Bistriţei au fost atribuite de unii cercetători (O. Tafrali, *Îndrumări culturale*, Buc., 1927, p. 28; I. D. Ştefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 97; idem, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 273; P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 161-163; *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Buc., 1959, p. 159; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 822—823) vremii în care a fost construit însuşi paraclisul: 1498. Cît despre icoanele raclei lui Ioan cel Nou, s-a afirmat (N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Buc., 1934, p. 9 şi de curînd V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 394—396) că ele ar fi fost executate cu prilejul aducerii moaştelor martirului în Moldova, adică la începutul domniei lui Alexandru cel Bun.

Dacă aceste datări ar fi corecte ar însemna că ciclul legendei lui Ioan cel Nou a fost creat de un zugrav de la începutul secolului al XV-lea şi luat apoi ca model în epocile ulterioare. Vom arăta însă într-un studiu viitor că atît frescele din paraclisul Bistriţei, cît şi icoanele raclei au fost executate, în realitate, în a *doua jumătate* a veacului al XVI-lea, meritul de a fi transpus în iconografie legenda sfîntului patron al Moldovei revenind, astfel, autorilor picturii exterioare a Voroneţului. Şi e şi firesc să fie aşa. Căci ceea ce a determinat transpunerea în pictură a legendei a fost tocmai nevoia de a se găsi o temă care să înlocuiască scena ce trebuia scoasă a Asediului. E semnificativ, de altfel, că legenda lui Ioan cel Nou nu apare în nici unul din numeroasele ansambluri de pictură interioară şi exterioară din vremea lui Rareş. Or, pentru o epocă în care decoratorii de biserici au manifestat un interes atît de mare pentru iconografie şi mai ales pentru teme utilizabile în scopuri naţionale, ar fi de neînţeles cum de nu s-a găsit măcar un singur zugrav care să reia legenda martirului, *dacă* modelul acestei legende ar fi existat într-adevăr.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În sfîrșit, demn de atenție e faptul că în mijlocul tuturor acestor imagini pline de tîlc, mitropolitul Grigorie Roșca a ținut să-și prezinte propriul său portret (fig. 15). Prin aceasta, ctitorul picturii exterioare a Voronețului arăta în mod explicit maselor de privitori că tot ceea ce spun acele imagini reprezintă propriul său « punct de vedere », îndemnul pe care el îl adresa compatrioților săi de a continua politica lui Rareș: rezistența neabătută împotriva înrobitorilor otomani [1].

Faptul dovedit în paginile de mai sus, că, o dată cu agravarea pericolului otoman, autorii ansamblurilor de pictură exterioară din vremea lui Rareș au sporit considerabil rolul acordat temei Deisis, arată cu prisosință că decorația absidelor nu reprezintă, așa cum s-a crezut pînă acum, o misterioasă construcție mistico-teologală, ci o amplă rugăciune cu caracter militar-național. Ea constituie de fapt o reluare și o amplificare demonstrativă a rugăciunii pe care o exprimă temele Asediului, Acatistului și Judecății de apoi, în sensul că la această rugăciune au fost aduși să participe, ca intercesori activi pentru cauza Moldovei, toți reprezentanții ierarhiei divine.

Ajungînd să cunoaștem adevărata semnificație a decorației exterioare a absidelor, devine ușor de înțeles și rostul celei de-a cincea și ultime teme majore a picturii exterioare din vremea lui Rareș, temă a cărei dezlegare am amînat-o anume pînă acum: Arborele lui Ieseu. Din întreg repertoriul iconografic al creștinătății orientale această temă era cea mai indicată pentru a exprima o glorificare apoteotică a lui Isus Hristos. Făcînd pandant Imnului acatist, care o glorifica pe Fecioară, Arborele lui Ieseu a fost introdus în pictura exterioară pentru a sprijini, printr-o vastă acțiune de laudă, marea rugăciune a absidelor, adresată lui Isus Hristos.

Lămurind pe rînd înțelesul tuturor părților componente, semnificația de ansamblu a picturii exterioare din vremea lui Rareș ne apare cu toată

Este cunoscut că în afară de pictură, legenda lui Ioan cel Nou a mai fost transpusă și într-o lucrare de metal. Este vorba de cele 12 plăci de argint ce decorează racla sfîntului, raclă ce se află și astăzi în biserica mitropolitană a Sucevei. Și despre aceste plăci s-a spus (N. Iorga, *loc. cit.*) că ar data de la începutul veacului al XV-lea, cînd ar fi fost realizate de un meșter genovez. În lumina constatărilor expuse mai sus este de presupus că și această piesă de argintărie a fost lucrată într-o epocă posterioară zugrăvirii exterioare a Voronețului. [Epoca indicată de O. Luția — a doua jumătate a veacului al XVII-lea (*op. cit.*, p. 332—354) — pare totuși prea tîrzie].

[1] E demn de reținut că Grigorie Roșca s-a prezentat pe sine alături de sihastrul Daniil, al cărui chip e zugrăvit cu nimb de sfînt. Se știe că mormîntul acestui vestit personaj, împodobit cu o frumoasă lespede sculptată, se află în pronaosul bisericii. (Vezi E. Kozak, *Inschriften aus der Bukovina*, Viena, 1903, p. 205; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Buc., 1926, p. 282; *Repertoriul monumentelor și obiectelor...*, p. 274—275). E util să amintim, totodată, că în inscripția tetraevanghelului dăruit mănăstirii Voroneț în 1557 — tetraevanghel pe a cărui scoarță apare de asemenea chipul lui Daniil — Grigorie Roșca spune că încă de cînd era copil (adică de pe timpul lui Ștefan cel Mare) s-a « făgăduit lui Dumnezeu cu rugăciunile sfîntului părintelui nostru Daniil cel Nou ». (Episcop Melchisedec, în *Anal Acad.* S. II, t. IV, partea adm., p. 25; O. Luția, *op. cit.*, p. 293—294).

Faptul că modestul schimnic Daniil a fost îngropat cu atîta cinste în interiorul bisericii lui Ștefan; faptul că după moarte a fost venerat ca sfînt și, în sfîrșit, faptul foarte grăitor că Grigorie Roșca însuși îl consideră ca pe educatorul său, sînt suficiente rațiuni pentru a ne convinge că faimoasa legendă pe care ne-a transmis-o Ion Neculce este reflexul unor realități istorice. Și e profund edificator pentru cine încearcă să reconstituie pulsul, atmosfera și tradițiile acelei mari epoci din istoria Moldovei, să știe că legendarul sfătuitor al lui Ștefan în lupta sa pentru independență a fost totodată și părintele spiritual al celui care, peste cîteva decenii, avea să exprime exact același crez al libertății naționale pe fațadele bisericii din Voroneț.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

claritatea. Această decorație reprezintă o grandioasă invocație colectivă, adresată de moldoveni — prin mijlocirea Maicii Domnului, a lui Ioan Botezătorul, a oștilor cerești și a « tuturor sfinților » — Mîntuitorului, pentru îndeplinirea celei mai înalte aspirații a vieții lor: « Dumnezeu atotputernic (așa cum apare el pe tronul ceresc, în axul absidei altarului), care s-a întrupat (așa cum arată imaginea Fecioarei cu Isus pe genunchi) și s-a jertfit (așa cum arată imaginea pruncului pe disc) pentru mîntuirea neamului omenesc, să ocrotească de dușmani poporul Moldovei și să-i dea victoria armată împotriva turcilor cotropitori tot așa cum odinioară, prin mîna Fecioarei, a dat apărătorilor Constantinopolului biruința asupra păgînilor persani. Iar pentru fărădelegile lor să nu-i ierte dumnezeu nici după moarte pe dușmanii Moldovei, ci să-i arunce pe toți în focul nestins al Gheenei ».

Constatînd, în cele de mai sus, rolul excepțional pe care-l joacă în pictura exterioară moldovenească *intercesorii*, nu putem trece mai departe fără a releva favoarea deosebită de care s-a bucurat în vremea lui Rareș reprezentarea celui mai iubit dintre ei: Maica Domnului. Într-adevăr: dacă la primele două ansambluri de pictură exterioară (sf. Gheorghe-Hîrlău și Probota) decoratorii plasaseră în timpanul portalului de intrare imaginea hramului respectiv, începînd cu sf. Gheorghe-Suceava (1534) ei au retras această imagine în interiorul bisericii [1], zugrăvind în locu-i o icoană a Fecioarei ținîndu-și pruncul strîns îmbrățișat, cu obrazul lipit de al ei. Este vestita Eleusa (numită la noi Maica Domnului Îndurătoarea, iar în țările slave Umilenie), cea mai umană și mai duioasă imagine pe care a creat-o arta bizantină. Atît tipul iconografic al acestei icoane, cît și amplasarea ei chiar deasupra intrării în biserică arată că pentru oamenii din vremea lui Rareș ea reprezenta un *simbol al ocrotirii materne*, pe care Fecioara era presupusă a o extinde asupra poporului Moldovei. Această imagine a Eleusei trebuie așadar înțeleasă ca făcînd parte, prin destinația ei, din marea temă a Rugăciunii. Că lucrurile stau întocmai așa o dovedește, de altfel, faptul că zugravul de la Arbure a plasat o Eleusă chiar în centrul Rugăciunii ce decorează absida altarului și anume în locul în care, la bisericile anterioare, figura imaginea solemnă a Fecioarei cu Isus pe genunchi [2].

[1] Imaginea hramului nu mai există astăzi la Sf. Gheorghe-Suceava. Ea a dispărut o dată cu suprimarea zidului despărțitor dintre pronaos și naos, în secolul al XIX-lea. Dar faptul că la bisericile zugrăvite ulterior (Homor — 1535, Moldovița — 1537) această imagine figurează deasupra ușii de *est* a pronaosului arată că aceeași amplasare a avut-o imaginea hramului și la Sf. Gheorghe-Suceava.

[2] Nu e greu de înțeles că atunci cînd zugravul bisericii mitropolitane din Suceava s-a hotărît să plaseze în timpanul portalului de intrare o Eleusă în loc de imaginea hramului, această inovație i-a fost inspirată de tema Asediului Constantinopolului. Am văzut mai sus că pe străzile orașului asediat e purtată în procesiune o icoană a Fecioarei de tipul Odighitria — tip foarte apropiat, după cum se știe, de cel al Eleusei. Această icoană simboliza, pe de o parte, victoria bizantinilor asupra asediatorilor persani, invocînd, pe de altă parte, o victorie similară a moldovenilor asupra turcilor. Or este limpede că tocmai datorită semnificației ei naționale, zugravului de la Sf. Gheorghe-Suceava i-a venit în minte să plaseze această icoană protectoare, acest palladium al Moldovei, în chip demonstrativ deasupra intrării în pronaos. Pentru a realiza însă o imagine care să comunice maselor în chip mai direct ideea de ocrotire maternă a Fecioarei, el a transformat tipul solemn al Odighitriei într-o Eleusă. Renunțînd la frontalitatea rigidă a Odighitriei — frontalitate potrivită pentru stindardul de război din tema Asediului — el i-a făcut pe mamă și pe prunc să-și întoarcă fețele unul către altul și să-și alipească obrajii într-o îmbrățișare tandră. Doar gestul de binecuvîntare pe care-l face Isus cu mîna stîngă mai arată că Eleusa de la Sf. Gheorghe-Suceava provine dintr-o Odighitrie. Dar la unele din monumentele ulterioare (Homor, Moldovița, Voroneț) zugravii vor renunța și la acest element, realizînd astfel tipul clasic al Eleusei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lămurirea semnificației ideologice a picturii exterioare a bisericilor din vremea lui Rareș ne arată cît de departe este această pictură de finalitatea teologală și metafizică pe care i-au atribuit-o cercetătorii de pînă acum, considerînd-o doar o lecție de religie, o introducere în dogmele bisericești. Constatăm, dimpotrivă, cît de strîns legată a fost, în ansamblul ei, pictura exterioară de viața reală, pămîntească, a maselor populare din Moldova medievală, de gîndurile și nădejdile lor de cele mai fierbinți, de dragostea lor de libertate. Căci utilizînd iconografia religioasă — singura posibilă în evul mediu — ca pe un *mijloc* pentru a vehicula o idee politică arzătoare, creatorii picturii exterioare moldovenești au avut meritul deosebit de a pune această artă în întregime în slujba cauzei naționale a țării lor. Și astfel, în timp ce pictura interioară a bisericilor a fost lăsată să-și îndeplinească în continuare rolul ei tradițional de educare *religioasă* a maselor, pictura exterioară a fost imaginată ca purtătoare a unui mesaj *eminamente laic*.

Să încercăm să retrăim starea de spirit a moldovenilor din vremea lui Rareș; să ne imaginăm mulțimile de oameni de prin tîrgurile și satele țării umplînd, în zilele de sărbătoare, curțile bisericilor și minunîndu-se în fața spectacolului magnific și atît de nou pentru vremea aceea a fațadelor pictate; să ne imaginăm oamenii de toate vîrstele, țărani și meșteșugari, dînd cu luare aminte ocol bisericii și strîngîndu-se roată în fața unor scene ca Asediul Constantinopolului sau Judecata de apoi; să ne imaginăm marea lor satisfacție, comentariile și apostrofele lor la vederea turcilor doborîți de tunuri și săgeți moldovenești, sau osîndiți, alături de tătari, în fața tronului Judecății; aceiași turci și tătari care, încălcînd tîlhărește hotarele țării, împrăștiau adesea moartea și focul prin satele lor, tîrîndu-le în robie femeile și copiii; să ne imaginăm toate acestea și vom înțelege imensa popularitate de care s-a bucurat pictura exterioară în masele cele mai largi ale Moldovei medievale.

Semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești odată descifrată, modul în care a apărut această artă încetează de a mai fi o problemă. Faptul că pictura exterioară exprimă un mesaj politic menit să mobilizeze masele în lupta antiotomană arată că ea nu a apărut, așa cum s-a afirmat, prin extinderea formală a unui procedeu decorativ venit din afară sau existent în țară, ci pentru că a corespuns unei *necesități spirituale vitale* a societății moldovenești din veacul al XVI-lea. Iar faptul că schema iconografică a ansamblurilor din vremea lui Rareș a rămas riguros aceeași de la primul la ultimul monument, fără a depinde, în alcătuirea sa de bază, de preferințele personale ale zugravilor, arată că toți acești zugravi s-au conformat unui program tematic *dinainte stabilit*. Or este limpede că acest program, eminamente laic în concepția sa, nu a fost elaborat din inițiativa bisericii, ci din inițiativa domniei, care a văzut în pictura exterioară un puternic instrument de influențare a maselor în scopul realizării țelului principal al politicii sale: organizarea luptei pentru independența națională a Moldovei. E profund semnificativ în această privință faptul că primul monument de pictură exterioară moldovenească (am arătat că acest monument a fost ansamblul, azi dispărut, de la Sf. Gheorghe-Hîrlău) a apărut nu în mediul monastic, ci în mediul laic și anume chiar la curtea domnească a lui Petru Rareș. Mai mult: următoarele trei ansambluri de pictură exterioară au apărut tot la monumente legate direct de puterea centrală: biserica mănăstirii Probota (1532), necropolă a familiei domnești, biserica Sf. Gheorghe-Suceava (1534) care era însăși catedrala mitropolitană a Moldovei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și biserica mănăstirii Homor (1535), necropolă a celui mai înalt demnitar și sfetnic al domniei: marele logofăt Teodor Bubuiog.

Ajungînd, în cele de mai sus, la concluzia că pictura exterioară moldovenească a fost inițiată de domnie ca mijloc de mobilizare politică a maselor, înțelegem deplin adîncimea cuvintelor lui Fr. Engels: « Evul mediu anexase teologiei toate celelalte forme ale ideologiei: filozofia, politica, jurisprudența, transformîndu-le în subdiviziuni ale teologiei. Prin aceasta, orice mișcare socială și politică era silită să ia o formă teologică. Masele fuseseră hrănite exclusiv cu idei religioase; de aceea, *pentru a dezlănțui o furtună a maselor era necesar să li se prezinte propriile lor interese materiale sub un veșmînt religios* » [1]. Este greu de găsit în întreaga istorie a picturii medievale o confirmare mai strălucită a acestor cuvinte decît cea pe care o oferă pictura exterioară a bisericilor moldovenești din veacul al XVI-lea.

*

Din toate cele spuse pînă aici rezultă, credem, cu suficientă limpezime că pictura exterioară moldovenească este o problemă complexă, care depășește cadrul propriu-zis al istoriei artei, implicînd în raza sa întreaga istorie economică, politică și culturală a societății moldovenești din veacul al XVI-lea. Această pictură este în primul rînd o *operă de gîndire*, căci ea exprimă, într-un vast și ingenios program iconografic, ideologia social-politică a lui Petru Rareș și a sfetnicilor săi, ideologie al cărei merit principal este acela de a fi reflectat aspirațiile fundamentale ale maselor largi din epoca de înflorire a Moldovei medievale.

Totodată ea oferă una din cele mai grăitoare mărturii despre înaltul nivel economic-cultural la care ajunsese societatea moldovenească în ajunul căderii ei sub dominația otomană. De aceea, pictura exterioară a monumentelor din vremea lui Rareș constituie un document de o importanță deosebită nu numai pentru istoricii de artă, ci pentru toți cercetătorii istoriei românești.

Pe de altă parte, pictura exterioară moldovenească reprezentînd, în întreaga arie a artei evului mediu, singura manifestare picturală pusă în întregime în slujba unui scop laic și nu teologic, capătă, tocmai prin aceasta, un loc deosebit în istoria generală a gîndirii medievale, după cum, prin valoarea ei estetică, ea și-a căpătat de mult un loc de cinste în istoria artei universale.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ВНЕШНЕЙ СТЕННОЙ РОСПИСИ МОЛДАВСКИХ ЦЕРКВЕЙ (I)

РЕЗЮМЕ

Внешняя стенная роспись молдавских церквей XVI в. составляет одну из самых оригинальных страниц истории искусства. Этим объясняется исключительный интерес румынских и зарубежных исследователей к вопросу о происхождении этого явления.

Автор вкратце излагает высказанные до сих пор мнения различных исследователей, не считающихся со своеобразными историческими условиями возникнове-

[1] Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, Buc., 1945, p. 63—64. Sublinierea este a noastră (S. U.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ния молдавской внешней стенной росписи и видящих в этом искусстве результат иностранного влияния или, в некоторых случаях, результат развития декоративного приема, применявшегося якобы в небольших масштабах уже в эпоху Стефана Великого (XV в.). Далее он указывает, что внешняя стенная роспись, применявшаяся случайно и исключительно для украшения небольших участков фасада, была сравнительно широко распространена в средние века, однако лишь в Молдове XVI в. она достигла значительного развития, будучи распространена на все фасады здания. Именно в этом *процессе распространения* надо искать происхождение молдавской внешней стенной росписи. Нужно отказаться от формальных критериев (иностранное влияние и эстетический фактор), поскольку единственным методом, могущим объяснить вопрос об ее происхождении, является изучение идейного содержания, смысла молдавской внешней стенной росписи.

До настоящего времени молдавской внешней стенной росписи приписывали теологическое значение. Она якобы служила орудием религиозного воспитания масс, своеобразным изложением богословских истин с проскальзывающими кое-где намеками на современные политические события (наличие турок в сцене «Осада Константинополя», «Страшном Суде», в «Легенде об Иоанне Новом»). Обоснованно ли это толкование? Автор считает, что лишь иконографический разбор внешней стенной живописи, рассматриваемой не как «вещь в себе», а в свете исторических событий, в рамках которых возникло это искусство, может дать ответ на этот вопрос.

После краткого описания положения Молдовы в годы правления Рареша — когда для предупреждения явной угрозы турецкого нашествия господарь осуществлял политику централизации, опираясь на свободное крестьянство и мелкое дворянство — автор излагает основные темы внешней стенной живописи этой эпохи: на боковых фасадах — гимн-акафист с «Осадой Констатинополя» и «Древо Есея»; на западном фасаде — «Страшный Суд»; на трех абсидах — длинное шествие ангелов, пророков, апостолов, епископов, святого воинства и схимников, направляющихся к оси алтаря, украшенного против каждого регистра образом Иисуса Христа. Начиная с «Осады Константинополя», автор анализирует каждую из пяти больших тем и доказывает, что вся внешняя стенная роспись является обращением молдавского народа XVI в. к Спасителю, взывающего, при помощи «всех святых», участвующих в изображенной на абсидах процессии, об исполнении своей самой заветной мечты — о защите национальной независимости и о военной победе над турецкими захватчиками.

Как политическое содержание внешней стенной росписи, так и то обстоятельство, что ее основная тематика постоянно повторяется в каждом памятнике, доказывают, что внешняя стенная роспись возникла не по инициативе церкви, а по инициативе государства, которое согласно заранее установленному плану, стремилось превратить ее в орудие мобилизации масс для защиты независимости.

Этот вывод подтверждается и тем, что первый памятник молдавской внешней стенной росписи (автор уже указал в отдельной статье, что это был ныне несуществующий архитектурный ансамбль в Сф. Георге, Хырлэу), появился не в монастырской, а светской среде, а именно на княжеском дворе господаря Петра Рареша.

ORIGINE ET SIGNIFICATION IDÉOLOGIQUE DE LA PEINTURE EXTÉRIEURE DES ÉGLISES MOLDAVES (I)

RÉSUMÉ

Les peintures extérieures des églises moldaves du XVI[e] siècle représentent l'une des pages les plus originales de l'histoire de l'art. C'est ce qui explique l'intérêt manifesté par les spécialistes roumains et étrangers pour le problème des origines de cet art.

L'auteur expose brièvement les différentes hypothèses émises à ce sujet, lesquelles, ignorant les circonstances historiques spécifiques qui entourèrent l'apparition de la peinture extérieure des églises de Moldavie, attribuent cet art à des influences étrangères ou le considèrent comme le développement d'un procédé décoratif qu'ils supposent avoir été employé sur une petite échelle dès l'époque d'Étienne le Grand (XV[e] siècle). L'auteur relève que ce genre de peinture, appliqué sporadiquement pour la décoration de petites portions de façade, assez répandu au moyen âge, n'a connu un développe-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment exceptionnel qu'en Moldavie, où il s'étendit à *toutes* les façades des églises. C'est précisément dans ce *processus d'extension* qu'il convient de chercher l'origine de la décoration extérieure des églises moldaves. Abandonnant les critères formels (thèse des influences et facteur esthétique) la seule méthode susceptible d'élucider le problème des origines consiste à étudier le contenu d'idées, c'est à dire le message de cet art.

Jusqu'ici les chercheurs lui attribuaient une signification théologique, voyant dans la peinture extérieure des églises un moyen d'éducation religieuse des masses, une « leçon de théologie » avec, de-ci de-là, une allusion à l'actualité politique du temps (telle que la présence des Turcs dans la scène du Siège de Constantinople, dans celle du Jugement dernier et dans la légende de Jean le Nouveau, de Suceava. Une telle interprétation est-elle justifiée? L'auteur considère que seule l'analyse iconographique de cette peinture, non en elle-même mais à la lumière des circonstances historiques qui entourèrent sa naissance, est susceptible de répondre à cette question.

Après une présentation sommaire de l'état de la Moldavie sous le règne de Petru Rareş — époque à laquelle, pour prévenir le péril imminent d'une invasion turque, le voïvode pratique une politique de rigoureuse centralisation en s'appuyant sur la paysannerie libre, la bourgeoisie des villes et les petits boïards — l'auteur passe en revue les thèmes fondamentaux de la peinture extèrieure des églises de ce temps, qui sont:

Sur les murs latéraux: l'Hymne « acathiste » (litanies de la S^e^ Vierge), Siège de Constantinople et l'Arbre de Jessé.

Sur la façade ouest: le Jugement dernier.

Sur les trois absides: une immense procession d'anges, d'apôtres, de prophètes, d'évêques, de saints guerriers et d'ermites, se dirigeant vers l'axe de l'autel, décoré, face à chaque registre, d'une image du Christ.

Commençant par le Siège de Constantinople, l'auteur analyse chacun des cinq grands thèmes et conclut que toute la peinture extérieure, prise dans son ensemble, est une invocation que, par le truchement de tous les saints qui composent la procession peinte sur les absides, les Moldaves du XVI^e^ siècle adressent au Sauveur pour la réalisation de leur idéal suprême: la sauvegarde de leur indépendance nationale et la victoire sur les envahisseurs turcs.

Le contenu politique de la peinture aussi bien que le fait que ses thèmes fondamentaux se répètent, identiques, sur chaque monument, attestent que la peinture extérieure est due non pas à l'initiative de l'Église, mais à celle du pouvoir central, et qu'elle obéit à un plan préétabli qui en fait un instrument de mobilisation des masses pour la défense de l'indépendance nationale. Cette conclusion est confirmée par le fait que le premier monument moldave orné de peintures extérieures (qui est, comme l'auteur l'a montré dans un autre article, l'église Saint-Georges de Hîrlău, aujourd'hui disparue), a fait son apparition non point dans le milieu monastique, mais bien dans un milieu laïque, à la cour même de Petru Rareş.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMAGINI ALE SOARELUI ÎN ARTA POPULARĂ

de PAUL PETRESCU

S-a renunţat de mult la ideea susţinută cu entuziasm de romantici că arta populară ar constitui transpunerea sărbătorească şi voioasă a frumuseţilor naturii de către poporul fericit trăitor în sînul ei. A fost o idee scumpă primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, ale cărei rădăcini pot fi căutate în plăsmuirea ideală a acelui « sălbatec bun », îmbrăţişat şi propagat de iluminişti şi ale cărei ultime luciri teoretice, aproape de vremea noastră, au fost elaborate de Remy de Gourmont [1].

Arta populară s-a născut în procesul muncii; ea nu este o « artă pentru artă » făcută de dragul frumosului în sine, concept aparţinînd unei societăţi obosite şi blazate şi a cărui inaplicabilitate la domeniul artei populare a fost observată încă de acum cîteva decenii [2]. Ornamentica, învelişul strălucitor al obiectelor de artă populară şi parte integrantă a acesteia, are acelaşi caracter am spune « angajat », de artă « cu tendinţă », exprimînd într-o formă corespunzătoare mentalităţii din epoca respectivă, necesităţile practice ale vieţii de fiecare zi. Seriile de semne pe care le înregistrăm în arta populară şi care alcătuiesc « decorul », sînt de foarte multe ori adevărate mijloace « tehnice », în acord cu ideologia timpului, de intervenţie în ordinea naturii, pentru a o modifica în interesul colectivităţii. Ideea este precis formulată, în legătură cu arta vechilor slavi, de un mare cunoscător al artei ruseşti: « Allen Darstellungen war ein bestimmter innerer Sinn eigen, alle mussten dem alten ackerbauenden Slawen zur Beeinflussung von Sonne, Wasser, Erde und Tieren, von allem, was er vergötterte, dienen » [3].

Arta timpului, constînd cu precădere în decorul diferitelor obiecte, era determinată, în conţinutul ei, de baza economică. Rîbakov, subliniind că baza economiei slave era agricultura, explică prin aceasta existenţa celor două

[1] P.-L. Duchartre, *Les arts populaires*, în *L'art et l'homme*, Paris, 1960, p. 116.

[2] « L'ethnographie nous démontre que la décoration pour le plaisir de la vue est un processus très évolué et très tardif. Chez tous les primitifs et même d'autres peuples, il n'est pas une figure graphique qui n'ait une signification voulue et souvent une valeur religieuse et magique ». (Dr. Capitan, *L'entrelacs cruciforme*, în *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1918, p. 197).

[3] B. A. Rybakow, *Die Kunst der alten Slawen*, în *Geschichte der russischen Kunst*, Dresda, 1957, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Fragment ceramic, Egipt, mileniul 5 î.e.n. (după H. Th. Bossert, Das Ornamentwerk, pl. XIV, 8). Foto N. Ionescu.

reprezentări frecvente ale principalelor zeităţi din panteonul vechi slav: Marea Zeiţă a Pămîntului şi Soarele [1]. În această legătură profundă cu viaţa, cu problemele fundamentale ale existenţei umane determinată şi condiţionată de munca depusă pentru asigurarea ei, ni se pare că rezidă realismul artei populare şi nu în superficiala idee a copierii din natură a diferitelor elemente vegetale sau animale. De foarte multe ori numirile de motive populare nu indică sursa reproducerii ci o determinare ulterioară de asemănări cu obiecte din natură. Transpunerea naturii în arta populară nu se face pe calea directă model-copie ce ar duce la un naturalism, de negăsit de pildă în vechea noastră artă populară, ci prin reflectarea diferitelor elemente în conştiinţa creatorului popular care le modelează potrivit concepţiei sale despre frumos şi potrivit înţelegerii sale despre esenţa şi fenomenele lumii, precum şi conform cu interesele sale practice de a se sluji de forţele naturii. Ni se par demne de atenţie observaţiile unui istoric de artă georgian [2] care studiind sculptura pe lemn a monumentelor de artă medievală din Georgia (sec. XI) remarcă legătura interioară ce există între elemente decorative ce par izolate. Simbolismul, rădăcinile înţelesului acestor elemente, spune Ciubinaşvili, trebuie căutate în fondul lor comun alcătuit de reprezentările populare. Explicaţia acestor reprezentări o găseşte el în modul de reflectare a realităţii şi citează în această privinţă pe F. Engels care, în *Anti-Dühring*, scrie: « Ideile, toate deduse din experienţă, sînt oglindiri — exacte sau deformate — ale realităţii » [3]. În aceeaşi ordine de idei, a modalităţii de reflectare a realităţii, Lenin precizează că apropierea omului de un obiect şi obţinerea unei idei despre el nu este un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci presupune un act complex care « cuprinde în sine posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă » [4]. În

[1] B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 25.

[2] Niko Ciubinaşvili, *Грузинская средневековая художественая резьба по дереву (перелома X–XI вв.)*, Tbilisi, 1958, p. 88.

[3] F. Engels, *Anti-Dühring*, ed. a III-a, ESPLP, 1955, p. 372.

[4] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, ESPLP, 1956, p. 300.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Fragment ceramic din Orientul Mijlociu (Kültepe), mileniul 2 î.e.n. (după H. Th. Bossert, Das Ornamentwerk, pl. X, 6). Foto N. Ionescu.

aceste rînduri găsim explicaţia faptului că în arta populară nu întîlnim şi că nu este vorba niciodată în ornamentica populară de copierea mecanică a naturii, ci de redarea ei într-un fel specific, uneori de transcrierea ei într-un cod de semne. Se va vedea în cele ce urmează că această transcriere posibilă graţie « desprinderii fanteziei de viaţă » nu este nelimitată, ci ea se face potrivit unor reguli ce ordonează întregul repertoriu al motivelor populare şi care fundamentează o impresionantă unitate a culturii populare, cel puţin europene. În transcrierea realităţii, poporul a dovedit o mare putere de abstractizare şi sintetizare. Unele din imaginile întîlnite în natură şi anume cele care au impresionat puternic imaginaţia omului şi care influenţează direct viaţa sa — soare, lumină, om, copac, animal — au fost transformate în cursul unui lung proces de stilizare, în semne ce au fost adaptate ca simboluri ale diferitelor culturi ce-şi au locul lor în istoria sistemelor de înţelegere şi explicare a lumii. În cursul unei foarte lungi perioade istorice, în sînul formaţiunilor social-economice a comunei primitive, a sclavagismului şi a feudalismului, s-au cristalizat forme ale conştiinţei sociale în care magia a avut netăgăduit un rol important. Magia însă reprezenta echivalentul « tehnicii », sau mai bine-zis o replică sau o dublură a ei, era adică, aşa cum am amintit, un mijloc de intervenţie în natură pe baza unei explicaţii « cauzale » extra-naturale. Magia putea să se întemeieze pe unul sau altul din culturile adoptate şi firește că simbolul soarelui ce prezida şi era emblema cultului solar putea servi şi ca amuletă cu funcţie magică. Aici trebuie operată o distincţie clară între magie, care fără îndoială nu are o bază în realitatea înconjurătoare, şi simbolismul unuia sau altuia din culturile care nu-şi extrage numai « semnul » din natură, ci se întemeiază pe adorarea şi zeificarea unei forţe primordiale. Această dualitate este prezentă şi în cazul semnelor solare. Cercetînd arta populară huţulă şi constatînd multitudinea de simboluri, P.M. Joltovski ajunge la o serie de concluzii cu privire la realismul artei populare, la care subscriem: « Nu înseamnă că arta populară nu este realistă. Dimpotrivă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

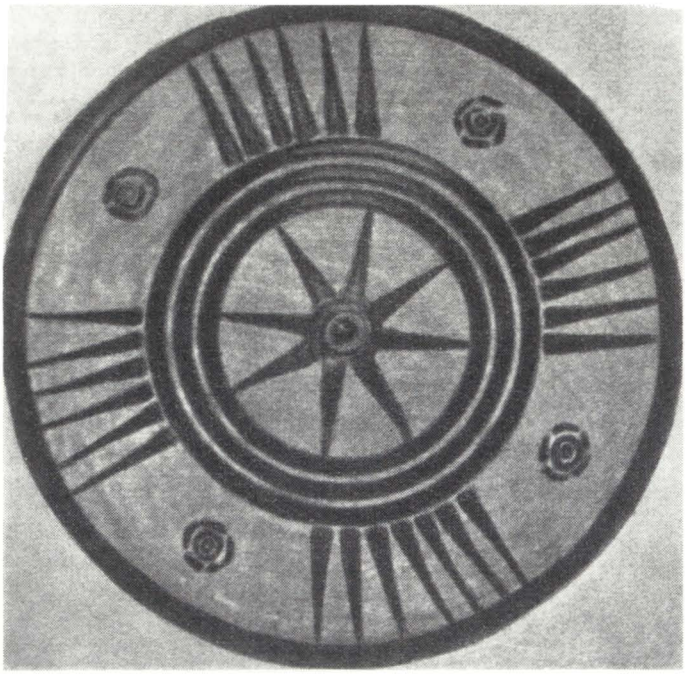


Fig. 3. — Farfurie din Rodos, secolul al VII-lea î.e.n. (după H. Th. Bossert, Das Ornamentwerk, *pl. VII, 2). Foto N. Ionescu.*

ea este strîns legată de viaţă. Vechiul cult solar slav era reflectarea felului de viaţă al agricultorilor în care factorul hotărîtor pentru recoltă era puterea soarelui. Şi Marx a explicat relaţia între mitologia greacă şi arta greacă. Arta populară este reflectarea felului de viaţă al poporului; deseori acest fel de viaţă îl cunoaştem prin mijlocirea mitologiei populare. . . Nu trebuie să credem că orice simbolică în artă este ceva străin interpretării realiste a lumii. Simbolul solar în arta populară nu este un element abstract şi cu atît mai mult nu este un element mistic. Dimpotrivă, această simbolică este strîns legată de viaţă, de practică, de concepţia despre lume a huţulilor agricultori şi crescători de vite, care în activitatea lor economică se bizuiau pe cea mai puternică şi mai dătătoare de roade forţă a naturii, căldura soarelui. Simbolul soarelui a devenit emblema binelui şi huţulii din Carpaţi care au păstrat pînă azi numeroase supravieţuiri magice, au considerat în acele vremuri acest simbol ca talisman, « obereg ». . . Firește că imaginea soarelui, intrată în componenţa diferitelor simbolici, a îmbrăcat şi certe funcţii magice, păstrîndu-şi în acelaşi timp şi conţinutul realist. Sensurile magice ale imaginii s-au pierdut cu timpul; numai semnele şi compoziţia lor s-au păstrat şi s-au dezvoltat în arta populară ca elemente ornamentale care-şi au corespondent în aspectele reale ale naturii » [1].

Procesul de pierdere a înţelesului magic a fost general. Însemnele materiale care ne-au rămas sub forma compoziţiilor decorative în arta populară şi-au pierdut multe din sensurile lor [2], ele constituind doar repere pentru cercetători în determinarea diverselor aspecte ale ideologiei din orînduirile

[1] P. M. Joltovski, *Орнаментация народних металевих виробив гуцулщини*, în *Народна творчист та етнография*, Kiev, 1958, 2, p. 84.

[2] « Die russische Volkskunst des 17. bis 19. Jahrhunderts löste sich zwar von der alten Schutzsymbolik, der Sinn vieler Sujets wurde vergessen, viele symbolische Erscheinungsformen wurden rein ästhetisch aufgefasst, aber in entlegenen Winkeln erhielt sich das tiefe, vielhundertjährige heidnische Altertum », B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Fragment de cupă dacică, găsită lîngă București, secolul al III-lea e.n. (comunicat de Gh. Cazimir, de la Muzeul de istorie a orașului București).

trecute. Aceasta este funcția pe care Rîbakov o recunoaște supraviețuirilor, folclorului și artei populare [1].

★

Înțelegerea semnelor solare din arta populară romînească necesită unele precizări prealabile cu privire la cultul solar. Nu este în intenția noastră și nu este locul să analizăm fondul de idei al cultului, nici să-i precizăm originile, destul de incerte încă pentru știință, și nici, mai ales, să arătăm riturile atît de variate cărora le-a dat naștere în mari și strălucite civilizații. Pentru cadrul studiului de față sînt utile însă determinarea, pe cît posibil în conexiune cu teritoriul romînesc, a trei grupe de probleme legate de: 1. vechimea cultului; 2. zona de extensiune; 3. forma semnelor solare.

În ceea ce privește vechimea cultului solar se pare că s-a stabilit că este o apariție relativ tîrzie pe scara culturală a omenirii. Ipoteza emisă de Johann Jakob Bachofen încă la mijlocul secolului al XIX-lea, potrivit căreia cultul solar al celor mai vechi popoare ar fi înlocuit un cult anterior al fecundității dedicat zeiței Pămîntului, Marea Mamă [2], este azi general acceptată. Pentru estul Europei, Rîbakov atestă iconografic înlocuirea produsă [3]. Exemplul dat de Rîbakov este extrem de important și pentrù teritoriul nostru, dat fiind marea apropiere a Nistrului. În același timp reținem reprezentarea soarelui prin romb. O precizare în plus, foarte prețioasă, în ce privește epoca probabilă a înlocuirii unui cult prin altul în estul Europei, o aduce arheologul romîn Vladimir Dumitrescu, care afirmă că în epoca bronzului se poate vorbi de un cult al simbolurilor solare — roți etc. — care se va concretiza mai tîrziu

[1] « Seitdem sind tausend Jahre vergangen, und das Heidentum als Weltanschauung der Gentilordnung ackerbauender Stämme hat längst aufgehört zu existieren, aber die Überbleibsel alter Kulthandlungen und vergangener religiöser Vorstellungen äusserten sich bis vor verhältnismässig kurzer Zeit — unter den Verhältnissen des halbleibeigenen Dorfes Ende des 19. Jahrhunderts — in Aberglauben, in Volksdichtungen und in der Volkskunst ». B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 26.

[2] Armin Kesser, *Les symboles solaires des peuples anciens*, in *Graphis*, nr. 100, Zürich, 1962, p. 254.

[3] « Diese Säule mit dem Rhombus ist schon von den Reliefs an den Wänden der Uferhöhlen des Dnestr bekannt. Es war ein Gegenstand der Verehrung, ein rätselhaftes Symbol, das angebetet wurde. Wenn der Rhombus die Sonne kennzeichnet (die Belorussen nennen den Rhombus in der Stickerei « Kreis »), wird die ganze Darstellung verständlich: das Sonnensymbol trat an die Stelle der grossen Göttin ». B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

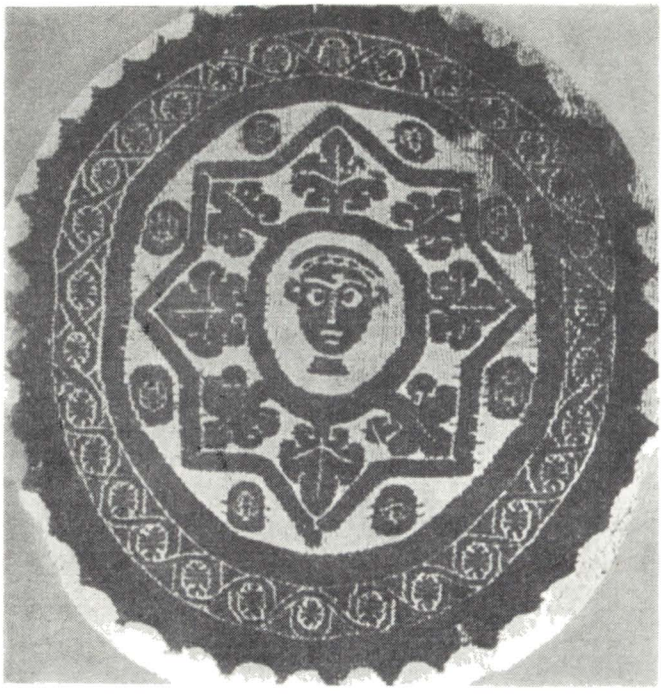


Fig. 5. — Broderie coptă (după Mate și Liapunova, Художественные ткани коптского Египта, *pl. XLVII, 5). Foto N. Ionescu.*

chiar sub forma unei divinități masculine reprezentată pe carul de la Dupljaja, purtat de păsări, și în care mulți arheologi sînt de acord că trebuie văzut prototipul zeului Apollo, considerat chiar de legendele grecești drept un zeu venit din nord. « Această reprezentare antropomorfă a divinității solare-uraniene este documentată deocamdată numai în perioada de sfîrșit a culturii cîmpurilor de urne și de aceea credem — spune Vladimir Dumitrescu — că în bronzul mijlociu divinitatea chtoniană a fertilității și a fecundității era încă singura întruchipată în forme umane, simbolurile solare și puterile uraniene nefiind încă întruchipate antropomorf » [1]. Este de observat însă că discuția este limitată aici la antropomorfizarea cultului solar, ale cărui simboluri de ordin geometric sînt prin urmare subînțelese ca fiind cu mult preexistente.

Ca extensiune spațială, cultul solar nu acoperă tot mapamondul. Calificarea de cvasi-universal ce i se atribuie se leagă însă de împrejurarea esențială că el a fost prezent în aproape toate marile civilizații ale omenirii, alcătuind în acest mod unul din elementele fundamentale ale culturii. Pe o hartă desfășurată a continentelor se poate constata cu ușurință gruparea evidentă și continuă a culturilor solare din lume. Este vorba de o fîșie relativ îngustă plasată oblic de la sud-est spre nord-vest, care pornește în răsărit de la arhipelagurile Pacificului, cuprinde peninsula Indochina, India, Orientul Mijlociu, Egiptul și toată partea sudică a Europei pînă la coastele Atlanticului inclusiv insulele Britanice și se continuă în cele două Americi cu Peru, Mexic și Chile. Sînt incluse adică vechile leagăne ale civilizației dezvoltate în cele așa-numite «trei Mediterane» ale Asiei, Europei și Americii. Două sînt abaterile geografice de la această unitate teritorială de răspîndire a cultului solar: el se întîlnește și în Madagascar și sud-estul Australiei, puncte excentrice

[1] Vladimir Dumitrescu, *Necropola de incinerație din epoca bronzului de la Cîrna*, Buc., 1961, p. 315.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zonei cultului solar, și nu se întîlnește în marile insule ale Indoneziei. Uriașele spații ale Chinei și Siberiei, Europei extrem-nordice, Africii centrale și sudice, precum și vaste porțiuni ale celor două Americi nu au cunoscut acest cult, cantonat în principal după cît se vede între anumite grade de latitudine (0—50°) a emisferei nordice. Vechimea și gradul de evoluție al cultului solar este diferit. În unele civilizații cum ar fi cele ale Egiptului, Indiei, Orientului Mijlociu și Greciei antice el ajunge la forme antropomorfizate, în timp ce în celelalte ținuturi rămîne la cunoscutele forme simbolice-geometrice de bază ale cercului și rombului. Marile zeități solare, Ra, Vișnu, Mithra, Apollo, reprezintă treapta cea mai de sus a evoluției cultului solar care a constituit fără îndoială în etapele de început ale civilizației umane, prelungite pînă foarte tîrziu, prima mare religie de caracter universal. O evoluție care a început de la formele rudimentare de cult și rituale care și-au găsit o expresie superioară în sanctuarul solar celtic de la Stonehenge în Wessex (Anglia) datat 1500 î.e.n. constituind un grandios monument megalitic.

Fig. 6. — Figurină de lut din Bengalul de nord, India (după Sudhansu K. Roy, Folk Art of Bengal: The Theriomorphs, *fig. 2). Foto N. Ionescu.*

Ce este însă extrem de interesant de remarcat, și cu aceasta trecem la sumara prezentare a formelor solare de bază pe plan universal, este că toate aceste ținuturi răspîndite pe uriașe suprafețe au avut o simbolică unitară bazată în primul rînd pe reprezentarea circulară și care este prezentă întotdeauna alături de marile întruchipări antropomorfe. Discul solar este mutat de pe o corabie pe alta (a cursului diurn și a celui nocturn) pe reliefuri egiptene. Simboluri solare sînt săpate pe stele chaldeene și babiloniene (2100 î.e.n.), iar pe monumente epigrafice sumeriene soarele e figurat în caractere cuneiforme ca un ochi format din două sectoare de cerc inegale. Pe stupa din Sanchi (secolul II î.e.n.) monument al vechii arhitecturi indiene, rozeta solară este prezentă pe cele două trisule ce încoronează poarta de nord a stupei, iar șase mari spirale sînt figurate la capetele celor trei bare orizontale ale aceleiași porți [1]. Aureola lui Buda de pe același complex arhitectural de la Sanchi este formată dintr-un șir de rozete alternînd cu romburi [2]. Un splendid simbol solar este sculptat pe vestitul capitel al leilor din Sarnath (sec. III î.e.n.) [3]. Pe stupa din Barhut (sec. II î.e.n.) soarele este înfățișat oarecum vegetalizat, imaginea lui dezvoltîndu-se pe schema unei flori de lotus ale cărei petale sînt înfățișate ca formînd un vîrtej. Centrul este marcat de o funie răsucită iar marginea este făcută din romburi înscrise în pătrat, simboluri solare rectilinii. Templul soarelui din Konarak dedicat zeului solar Vișnu-Suria, construit de regele Narasimbadeva în sec. al XIII-lea, are 12 mari roți solare [4]. Simbolica solară este extrem de răspîndită în arta populară indiană.

[1] M. Maindron, *L'Art indien*, Paris, 1898, p. 19 și p. 21.

[2] Krishna Chaitanya, *Sanchi Revisited*, in *Roopalekha*, 1953, vol. XXIV, p. 52.

[3] Adris Banerji, *Marryan Sculptures in Banaras*, în *Roopalekha*, 1953, vol. XXIV.

[4] Armin Kesser, *op. cit.*, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

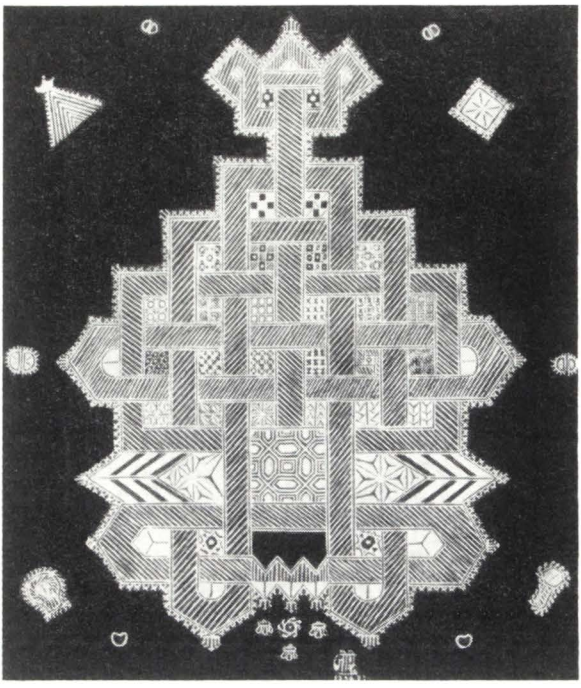


Fig. 7. — Desen pavimentar din Rajasthan, India (după Jogendra Saksena, Place of Paglyas in Mandana. A folk art of Rajasthan, *pl. I). Foto N. Ionescu.*

În desenele pavimentare din Rajasthan întîlnite cu prilejul sărbătorilor mai în toate casele țărănești abundă motivele solare: rozete, vîtrejuri, cruci frînte, cercuri și romburi cu puncte, cercuri înscrise în romb [1]. Figurile de lut cu caracteristicul cap de pasăre din Bengalul de nord, mai ales cele din districtele Pabna și Mymensingh, poartă totdeauna incizate clare simboluri solare constînd din rozete înconjurate de funii răsucite [2]. Am dat această serie de exemple din arta indiană pentru că aici se pare că își au originea unele din cele mai răspîndite simboluri solare, crucea frîntă și vîrtejul, și pentru că se poate observa o perfectă continuitate și transmitere a simbolicii solare din antichitate, trecînd prin monumentele medievale, pînă în arta populară contemporană. Trebuie să subliniem de asemenea ca un fapt deosebit de important geometrismul puternic al întregii arte populare indiene, atît din sud cît și din nord, demonstrînd o mare vechime a culturii populare locale, produs al unei populații ce s-a bucurat de stabilitate continuă pe teritoriul indian. Remarcăm că acest geometrism s-a dezvoltat într-o natură exuberantă în care lumea vegetală și animală oferea atît de numeroase modele demne de a fi copiate și care totuși nu au fost redate decît în forme stilizate pînă la geometrizare.

Unul din momentele foarte interesante ale evoluției ornamentale a simbolului solar este cel reprezentat de arta coptă, în special de țesăturile și broderiile copte, în care subiecte și scene mitologice adaptate uneori repertoriului și iconografiei creștine se combină cu un somptuos decor vegetal și animalier de inspirație elenistică și orientală. Motivele solare s-au păstrat aici într-o formă specifică, ele formînd cel mai adesea schema de organizare a decorului, sistemul compozițional în care sînt încadrate elementele

[1] Jogendra Saksena, *Place of Paglyas in Mandana, A folk art of Rajasthan*, în *Roopalekha*, 1952, vol. XXIII, p. 51—57, planșele I, II, III.

[2] Sudhansu K. Roy, *Folk Art of Bengal: The Theriomorphs*, în *Roopalekha*, 1958, vol. XXIX, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

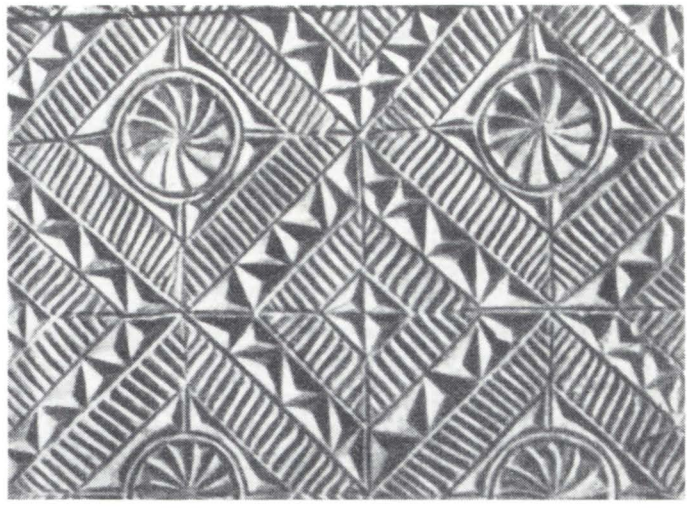


Fig. 8. — Ladă din Ciajași, Georgia (după Niko Ciubinașvili, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, *fig. 1).*
Foto N. Ionescu.

ornamentale orientale. O serie de exemple le-am identificat în reproducerile dintr-un studiu a doi cercetători sovietici [1]. Așa este de pildă o bucată de țesătură pătrată în care cîmpul central e format din patru cercuri ale căror circomferințe alcătuiesc un romb marcat, în centru, printr-un al doilea romb. Cele patru colțuri ale țesăturii sînt ocupate de rozete-flori, iar chenarul este țesut în romburi asemănătoare cu cele de pe cusăturile populare românești. Medalionul figurat în desenul nr. 18 din text are marginile împodobite cu patru rozete alternînd cu patru-spirale duble în S, al căror centru formează cruci frînte. Frecventă este și schema cercului înconjurat de puncte sau alte cercuri mai mici, după cum frecventă este și alternarea cercurilor cu romburi. Evidentă este schema solară a unui alt medalion în care un cap de om este înconjurat de un cerc înscris într-o stea cu opt colțuri înscrisă la rîndul ei într-un alt cerc înconjurat de spirale în S [2]. Asemănător ca organizare este exemplul de motiv solar citat de Armin Kesser [3] reprezentînd un detaliu de perdea coptă din sec. V: două cercuri concentrice sînt înconjurate de o salbă de cercuri mici.

Simbolica solară este prezentă și în arta civilizațiilor autohtone americane. Alături de reprezentarea zeului solar în modalitatea antropomorfă stilizată puternic cu scopul de a obține o imagine generatoare de groază și teroare, imagine prezentă în monumente de piatră — piramide, porți, ziduri —, apare și modalitatea geometrică reprezentată prin cerc și romb. O placă de lemn sculptat peruviană din Xhancay, aparținînd unei variante a străvechii culturi Tiahuanaco înfloritoare în jurul anului 700 î.e.n., înfățișează două figuri umane stilizate avînd capul înscris într-un cerc cu raze. Mijlocul plăcii este ocupat de două romburi cu raze, despărțind cele două figuri. Țesături peruviene din sec. XII-XIV sînt împodobite cu motive solare constînd din meandre și spirale grupate cîte patru și înscrise în romburi [4]. Calendare aztece și peruviene de piatră din preajma anului 1500 e.n. sînt construite în

[1] M. Mate și K. Liapunova, *Художественные ткани коптского Египта*, Leningrad, 1951, pl. IV, 2; pl. XXXIV, 4; pl. XXXV, 3.

[2] *Ibidem*, pl. XLVII, 5.

[3] Armin Kesser, *op. cit.*, fig. 24, p. 123.

[4] *Ibidem*, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

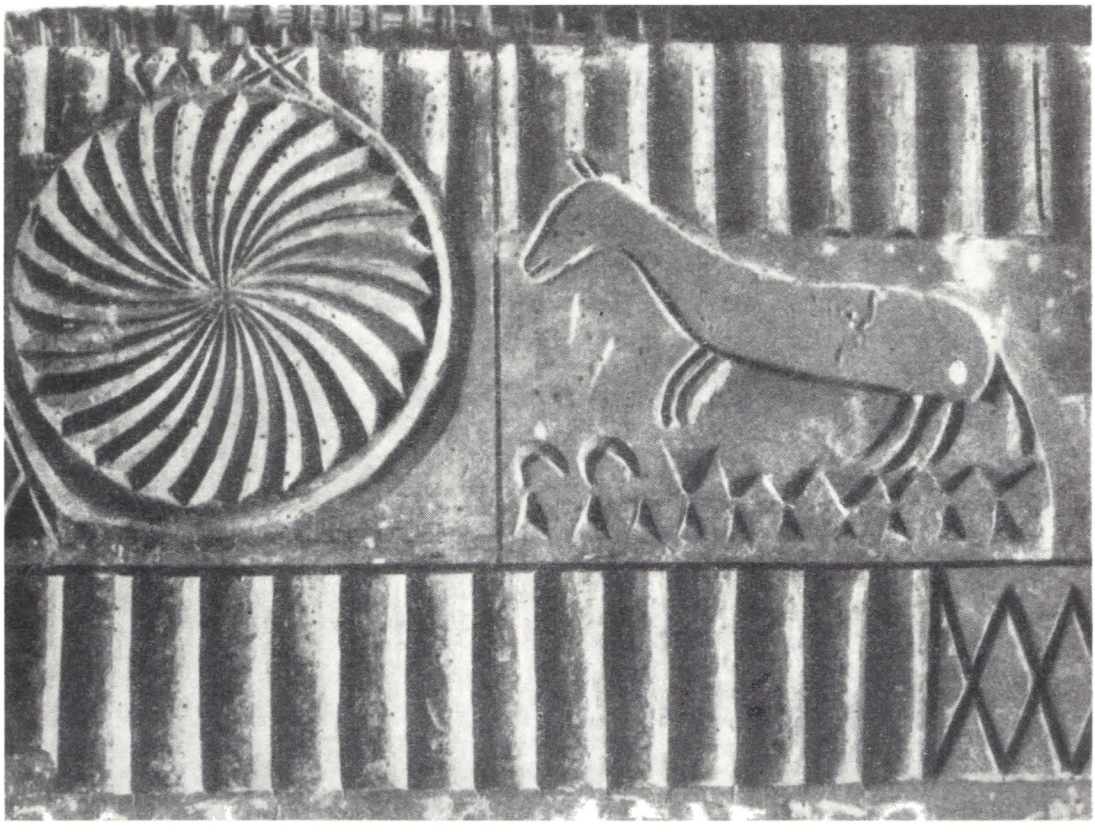


Fig. 9. — Detaliu de sculptură în lemn de la o casă din Sasași, Georgia (după Niko Ciubinașvili, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, *fig. 19). Foto N. Ionescu.*

forma unor cercuri concentrice multiple împărțite în patru sectoare de către un gen de cîrlige terminate cu spirale. În unele cazuri în centrul cercului este înfățișat un S reprezentînd mișcarea soarelui [1].

Chiar și în punctele excentrice zonei unitare a cultului solar pe care le-am amintit mai sus, anume în Australia de sud-est, simbolica solară este prezentă în aceleași forme geometrice: pe un scut australian sînt desenate în linii groase două mari romburi concentrice avînd în mijloc cîte o cruce mică [2].

Această unitate a imaginilor geometrice reprezentînd simboluri solare este tot atît de evidentă în cuprinsul culturilor europene începînd cu cele mai vechi perioade ale istoriei continentului nostru. Datele arheologice, îmbogățite mult în ultimii 20 de ani, au permis în timpul din urmă să se tragă concluzii din cele mai importante cu privire la unitatea de fond a culturii europene [3]. Aceste date ne interesează în cel mai înalt grad în tra-

[1] « ... et le mouvement du soleil par l'S dessiné au centre », Armin Kesser, *op. cit.*, p. 129.

[2] *Brockhaus*, Leipzig, 1936, vol. I, p. 83.

[3] «But the speed and originality of Europe's adaptation of Oriental traditions can now be better appreciated; it should be clear why, as well as that, a distinctively European culture had dawned by our Bronze Age», in V. Gordon Childe, *The Dawn of European Civilization*, Londra, 1957, p. XIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea temei pe care ne-am propus-o, deoarece ele ne vor ajuta să înțelegem asemănările izbitoare, mergînd pînă la identitate, pe care le constatăm în ornamentica populară a tuturor țărilor din Europa în ce privește reprezentarea simbolului solar (și nu numai a lui) și în același timp ne vor permite să fixăm repertoriul semnelor solare în arta populară romînească.

Arheologii sînt de acord să constate generalizarea cultului solar la o anumită epocă în Europa [1]. Nu vom aduce în dezbatere întreaga problematică a cultului, ci vom menționa doar apariția diferitelor simboluri solare în cîteva din marile epoci de cultură ale Europei, pentru a arăta continuitatea lor. În Grecia premicenian și miceniană formele spiraloide de pe așa-numitele « ceainice » din Minoian III, ca și spirala continuă ce formează un bine conturat romb la mijloc de pe arme de bronz citate de Childe [2], sînt frecvente. Asupra semnificației spiralei, cercurilor, crucilor frînte din această epocă consensul este unanim în a considera că este vorba de semne legate de cultul solar [3]. Spirale, X-uri înscrise în dublu cerc apar pe obiecte din civilizația maritimă a Cicladelor [4]. În culturi dezvoltate pe teritoriul patriei noastre și pe teritorii învecinate întîlnim aceeași gamă de motive ornamentale ce se leagă de cultul solar. În cultura Boian, formele rectangulare ale spiralelor sînt explicate de Childe ca fiind datorate imitării modelelor vaselor de lemn, lucru ce concordă cu folosirea masivă a lemnului în confecționarea de vase necesare în viața de toate zilele, caracteristică păstrată pînă azi în cultura noastră populară dezvoltată într-o regiune bogată în lemn [5]. În așa-numita, de Childe, « civilizație danubiană », semnul solar apare extrem de clar figurat pe capul discoidal al unui ac de la Unětice în Boemia [6]. Cercul este împărțit în patru de o cruce, iar în fiecare din cele patru sectoare astfel formate se află cîte un cerc mic. În cultura Cucuteni-

Fig. 10. — Piatra funerară a episcopului Boetius (după J. Puig I Cadafalch, L'art wisigothique et ses survivances, pl. XVII, d). Foto N. Ionescu.

[1] « De fait le culte du soleil se retrouve dans toutes les religions de l'Europe primitive », în DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1926, vol. IV, 2, Soleil, p. 1373 – 1386.

[2] Sir ARTHUR EVANS, *The Palace of Minos and Knossos*, Londra, 1921, în V. GORDON CHILDE, *op. cit.*, fig. 14, p. 31.

[3] « M. Déchelette interprète de même, sur des fusaïoles d'Hissarlik, les croix gammées; ce symbole ne serait qu'un dérivé graphique de la roue à quatre rayons et du disque représentant le soleil »; « Le signe de la roue crucifère, fréquent sur les monuments égéens, serait également un symbole du culte héliaque; ainsi s'expliqueraient et le décor d'urnes crétoises, et certains détails de l'amphore de Pitané, où cercles radiés et représentations animales rappelleraient également le culte du soleil »; « Tous ces symboles héliaques, cercles, disques radiés, croix gammées, chevaux, cygnes, Mr. Déchelette les retrouve encore sur les monuments de l'âge suivant, dipyliens et villanoviens », în DAREMBERG et SAGLIO, *op. cit.*, p. 1374.

[4] V. GORDON CHILDE, *op. cit.*, fig. 41, p. 75.

[5] « The home-madepots are obviously influenced both in form and decoration by wooden models... For decorating these products the potter employed the wood-carver's technique of excision... spirals, maeanders, and cognate repetition patterns form the basis for a rich all-over decoration », în V. GORDON CHILDE, *op. cit.*, p. 96 – 97.

[6] V. GORDON CHILDE, *op. cit.*, fig. 71, p. 133.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

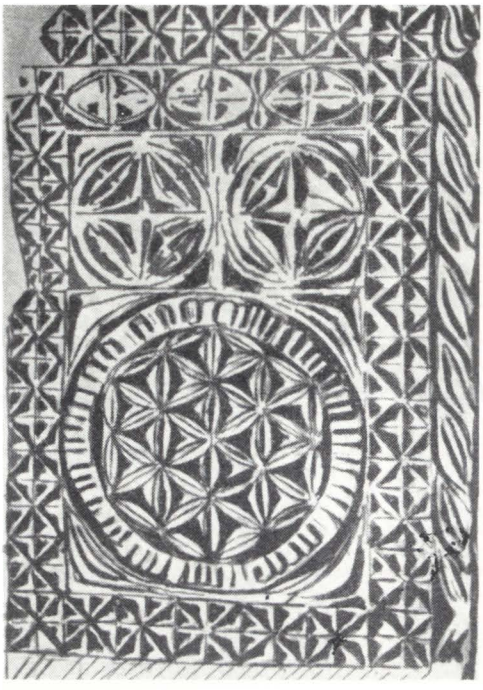


Fig. 11. Stelă celtiberică de la Vivar del Cid, în muzeul din Burgos (după Puig I Cadafalch, L'art wisigothique et ses survirances, *p. 55). Foto N. Ionescu.*

Tripolie, spirala și S-ul închis formează baza decorației care mai tîrziu folosește cercul [1]. Pe o figurină Cucuteni-Tripolie din faza B I este prezentă o spirală pe piept și un romb cu cvartale punctate în centru, pe pîntece [2].

Se cuvine să amintim că formele spiraloide Childe nu le mai întîlnește în aceeași măsură în nordul și vestul Europei, unde predomină ca motiv decorativ triunghiul grilat sau cu puncte. Atunci cînd la Mondsee este atestată o formă spiraloidă, Childe o socotește excepție [3] și o pune în legătură cu Orientul Mediteranei. Firește că această deosebire între estul și nord-vestul Europei poate fi pusă pe seama apropierii și respectiv depărtării celor două zone ale Europei de centrele de iradiere culturală neolitice situate în bazinul oriental al Mediteranei [4]. Remarcăm totuși că pe străchini din Irlanda și Scoția de vest s-a dezvoltat o ornamentică amintind compoziția solară (cerc cu șapte raze, valuri concentrice) [5].

Cercul și spirala ca simboluri solare au continuat să fie reprezentate și pe cunoscutele « care solare ». Unul din ele, cel descoperit la Trundholm în insula Seeland, este un car de bronz cu șase roți, purtînd un disc făcut din două plăci lipite; pe o parte a discului, în centru, este prinsă o subțire foaie de aur gravată cu cercuri și spirale [6]. Carele și bărcile solare, făcînd legătura între soare, cal, apă și păsări, în cadrul unor vaste forme de sincretism polarizate în jurul cultului solar, formează un important grup de monumente de artă, plasate în epocile bronzului și fierului. În aceste epoci semnele solare cunosc o extraordinară răspîndire. O prezentare cît de sumară a lor

[1] V. Gordon Childe, *op. cit.*, fig. 71, p. 142.

[2] *Ibidem*, p. 141.

[3] *Ibidem*, p. 301.

[4] «The first two maps exhibit quite clearly the gradual spread of neolithic farmers, or at least of farming, from the south-est during two consecutive periods of uncertain duration», V. Gordon Childe, *op. cit.*, p. 341.

[5] V. Gordon Childe, *op. cit.*, fig. 158, l.

[6] S. Müller, *Nordiske Fortidsminder*, Copenhaga, 1903, p. 303–321, în Daremberg et Saglio, *op. cit.*, fig. 6487, p. 1374.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în diferitele culturi de pe teritoriul Europei în diversele perioade ale epocilor bronzului și fierului ar depăși limitele studiului de față. Vom spune doar că în arta celților, prezenți în diferite perioade pe mari suprafețe ale Europei din Iberia și insulele Britanice în vest, pînă în Carpați și granițele Asiei Mici în est, motivele solare sînt foarte frecvente: cercul, crucea frîntă, S-ul simplu și cel îmbinat dublu și cvadruplu formînd celebrul motiv al entrelac-ului, vîrtejul, rozeta.

Carul solar a trecut ca atare și în emblematica creștină. Pe o piatră de mormînt din primele secole creștine e gravat un asemenea car solar schematic figurat: două roți cu spițe unite de o bară orizontală; deasupra lor se ridică un arc figurînd discul solar; oblic, sprijinindu-se pe disc, stă o cruce[1].

Fig. 12. — Fragment de troiță de la Mogoș, Hunedoara.

Acest străvechi fond a fost mai mult sau mai puțin acoperit de cultura clasică greco-romană întinsă peste mari teritorii ale Europei vestice, sudice și estice și ale Orientului mijlociu. Ea nu a înăbușit însă niciodată, cu tot prestigiul ei, arta populațiilor autohtone, care la prăbușirea imperiului roman a început din nou să cîștige teren. De fapt ea nu murise niciodată și vestigii ale ei răzbat în monumente semănate din Caucaz pînă la țărmurile Atlanticului. Printre cele mai rezistente motive decorative s-au dovedit a fi semnele solare, care ca simboluri ale unui cult înrădăcinat de lungă vreme în conștiința popoarelor, au traversat secolele și au apărut în combinații noi pe monumente creștine. Pentru ilustrarea acestei extraordinare vitalități am ales anume cele două extremități ale Europei, peninsula Iberică și Caucazul, cu scopul de a demonstra similitudinea și uneori identitatea reprezentării motivelor solare și de a scoate în evidență unitatea culturii populare europene. Semne solare identice și cu aceleași semnificații se regăsesc și în teritoriile locuite de vechii slavi. Cronologic vorbind, prezentarea noastră se va întemeia pe materiale datate din secolele IV-XI așa cum apar ele în unele din cele mai recente lucrări de istoria artelor europene.

În toate zonele amintite ne aflăm în prezența puternicului filon popular concretizat în opere de artă ce reflectă ideologia dominată de credințe și rituri străvechi. Pe monumente celebre din Georgia medievală, cum este de pildă biserica din Nicorțminda, construită între 1010 și 1014 în timpul lui Bagrat al III-lea, se află rozete sculptate în piatră. Două dintre ele, imense, împodobesc fațada de apus, iar două, de tipul vîrtejului, pe fațada de răsărit încadrează relieful sfîntului Teodor călare [2]. Pe crucea de pe bolta porticului sînt figurate entrelac-uri perfect geometrice alcătuite din cercuri concentrice,

[1] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri cristiani*, Roma, 1720, p. 340, în Dom F. Cabrol et Dom F. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1953, vol. XV; 2, fig. 10983, p. 1796.

[2] Natela Aladașvili, *Релиефы Никорцминда. О фасадной скульптуре в средневековой Грузии*, Tbilisi, 1957, pl. 3, pl. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — Stîlpi de poartă din Ceauru, Gorj, cu motivul rozetei solare și al funiei răsucite (Muzeul Satului, București).

iar mijlocul crucii este ocupat de un dublu-cerc cu puncte. Plină de interes este însăși structura bolții porticului care este identică cu schema decorativă a plafonului criptei din Lucina (prima jumătate a secolului al II-lea, Italia)[1]. Bolta ambelor monumente închipuie foarte clar imaginea solară a crucii înscrisă într-o stea cu opt colțuri, înscrisă la rîndul ei într-un cerc. Crucea este suprapusă peste un X, formînd o figură complexă. Spirale și meandre sînt mult uzitate în decorul de piatră al bisericii din Nicorțminda [2]. Trebuie să remarcăm că decorul de schemă geometrică al acestui monument este invadat de ornamentica vegetală a Orientului elenistic. Astfel razele celor două rozete sînt făcute din frunze de acant bogat desfășurate. Același stil geometric « vegetalizat » se observă și pe detaliile de sculptură ale altarelor georgiene din secolele X—XI, în care entrelac-urile complicate, formînd romb la centru, sînt completate cu frunze și vrejuri [3]. Dublul curent de artă, popular și cult, este pregnant vizibil în sculptura pe lemn georgiană, material mai la îndemîna poporului. În timp ce o serie întreagă de uși sînt sculptate în decorul vegetal exuberant al Orientului cu vizibile intervenții elenistice, altele (ușile din Maţhvarișì, secolul X) sînt evident populare, țărănești, atît prin geometrismul lor asemănător pînă la identitate cu lăzile noastre de zestre oltenești (și tehnica este aceeași: incizie superficială), cît și prin « lipsa lor de compoziție » cum spune autorul [4]. De fapt sînt pline de simboluri solare și alte însemne, alcătuind o adevărată ideogramă. Pe lăzi (din Ciajași) și pe scaune sînt figurate vîrtejuri în romburi (rombul ia deseori locul cercului

[1] Dom F. Cabrol et dom F. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. XV, 2, Paris, 1953, fig. 10985, p. 1801.

[2] Natela Aladașvili, *op. cit.*, pl. 38, pl. 39.

[3] René Smerling, *Алтарные преграды в Грузии*, în *Ars Georgica*, 3, Tbilisi, 1950, planșele 64, 72, 76.

[4] Niko Ciubinașvili, *op. cit.*, fig. 29 și fig. 30. Există pe această ușă și așa-numitul « soare cu pui », prezent în arta noastră populară, în cea slavă și în cea din epoca bronzului, după cum se poate vedea din exemplele date de Pârvan, în *Getica*, fig. 242, fig. 247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

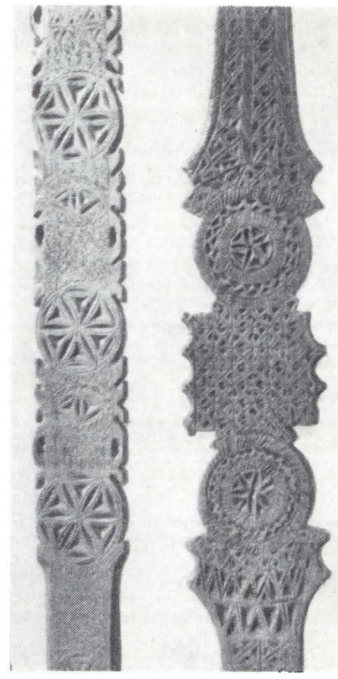


Fig. 14. — Furci de tors din Munții Apuseni (Muzeul Satului, București).

în simbolica solară), cruci în cercuri. Mobile țărănești, pat, bancă sînt împodobite cu vîrtejuri și rozete. Asemănarea lor cu cele iberice și cu cele carpatice-romînești este extraordinară. De fapt se poate spune că sînt identice. Pe un scaun vîrtejurile sînt figurate alături de oameni schematici, la fel ca pe cupa dacică reprodusă de noi. Alteori vîrtejurile intră în combinație cu romburi triple concentrice [1]. În sfîrșit, pe un fel de iesle dintr-o casă din Sasași, vîrtejul solar stă în fața unui cal incizat naiv [2]. Pe ușile din Koreti și Nacuraleși, elementele de artă cultă sînt dezvoltate tot pe fondul creației populare [3].

Simpla alăturare a imaginilor solare din Caucaz de cele de dincolo de Pirinei este suficientă pentru a demonstra o uimitoare asemănare. Epoca este oarecum aceeași, secolele IV—XII, și aceeași — persistența filonului popular al artei — este și explicația dată de unul din marii istorici de artă [4]. Această similitudine nu se mărginește la decor, ci îmbrățișează domenii mult mai largi ale artei din cele două extremități ale Europei. Lucrul s-a întîmplat în arhitectură [5] și în sculptură. Și aici, citîndu-l pe Jurgis Baltrusaitis, Cadafalch găsește același paralelism cu Caucazul [6]. Din ampla analiză făcută

[1] Niko Ciubinașvili, *op. cit.*, fig. 1, 2, 3, 10, 12, 13.

[2] *Ibidem*, fig. 17.

[3] *Ibidem*, p. 81.

[4] J Puig I Cadafalch, *L'Art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV^e au XII^e siècle*, Paris, F. de Nobele, 1961, 206 p. + 56 pl.

[5] « La disparition de l'empire romain fait revivre l'art indigène, survivance des antiques cultures, arts d'ornement du costume et de la céramique. Un moment arrive où cet art vient à orner les édifices. Le cas le plus ancien de ce phénomène artistique se rencontre au Caucase au VII^e siècle et il se répétera dans les Asturies au IX^e siècle », J. Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 1.

[6] « La sculpture asturienne est un exemple de sculpture monumentale préromane, développée à une date primitive. Postérieure aux premiers essais caucasiens et aux expériences irlandaises, cette sculpture montre dans l'Europe occidentale du IX^e et du X^e siècle des faits historiques et artistiques parallèles à ceux qui se produirent à la même époque en Arménie, en Georgie et au Daghestan », J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

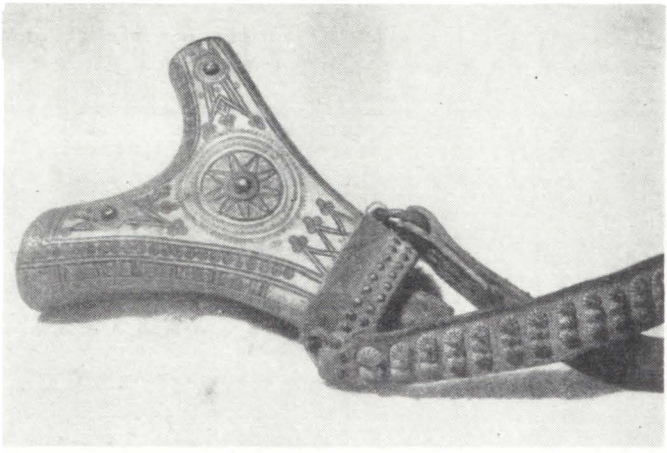


Fig. 15. Corn pentru praf de pușcă din regiunea Suceava (Muzeul de artă populară al R.P.R., București).

de Cadafalch asupra artei din Spania între secolele IV și XII reiese clar puternica prezență a civilizației indigene celt-iberice. De cea mai mare importanță pentru noi este concluzia că încă în secolul al IX-lea, în Spania trăia o populație foarte slab romanizată care-și păstrase vechiul mod de viață preroman, cu tot ce implică aceasta în domeniul păstrării diferitelor credințe și a reprezentării lor artistice. Acest fenomen își are explicația în marea vechime a artei populare: « L'art indigène avait des racines très profondes dans l'immensité de la préhistoire » [1]. Această artă constînd în primul rînd în figurarea de motive geometrice, lucrate — remarcă foarte importantă — în tehnica specifică lemnului [2] a trecut și în arta colonizatorilor romani și în cea a cuceritorilor vizigoți și în cea creștină și în cea asturiană. Ea apare în continuare în arta pre-mozarabă, în cea carolingiană și în fine în cea mozarabă. Principalele ei elemente de decor constau în reprezentarea motivelor solare care au străbătut în toate straturile unor arte de caractere atît de diferite cum sînt cele ce le-am trecut sumar în revistă.

În monumentele culturii primitive ale peninsulei Iberice, pe stele funerare și pe lintouri ale castro-urilor portugheze și galiciene sînt figurate cercuri, vîrtejuri ca « reprezentări solare » [3] cioplite în piatră și fiind absolut identice cu cele din Caucaz și cu cele din Carpați. Străvechea lor semnificație apotropaică a fost de mult demonstrată [4]. Stelele romane au aceleași simboluri solare [5]. Poate că nu-i fără interes să observăm marea asemănare a acestor portaluri, lucrate în piatră, cu cele lucrate în lemn de la bisericile noastre transilvane (ex. Rieni-Bihor): aceleași rozete, aceleași funii răsucite (cordes) și colonete în torsade. De altfel întreaga sculptură celt-iberică în piatră, lucrată după cum am spus în tehnica lemnului (la taille biseautée), și constînd exclusiv în triangulație geometrică este identică cu cea de pe monumentele noastre de lemn. În ce privește simbolul solar, Cadafalch precizează: « Depuis les temps les plus reculés la roue a représentait la lumière » [6].

[1] J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 48.

[2] *Ibidem*, p. 52.

[3] Castro de Sabroso și Castro de Briteiros, azi în muzeul din Guimaraes, în J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 57.

[4] Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, 4 vol., Paris, 1908, 1910, 1913, 1914, vol. III, p. 1311, după J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 52.

[5] « La plupart ont une signification solaire ou astrale, comme l'étoile à six rais, la roue à rayons courbes, souvent accompagnées de la représentation du croissant lunaire... tous ces signes sont des représentations de la lumière », J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 55.

[6] J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

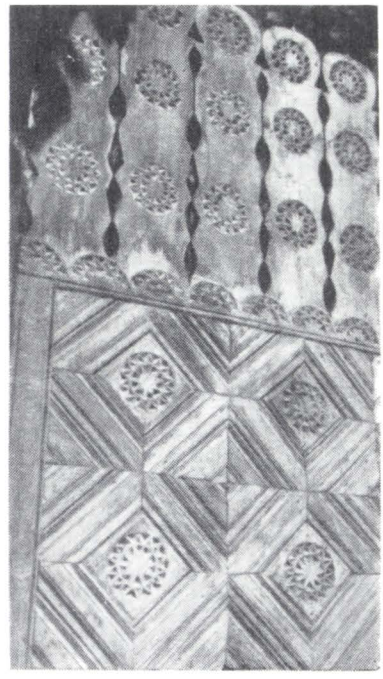


Fig. 16. — Aripă de poartă de la Dobriţa, Gorj.

De notat că în arta vizigotă care a preluat repertoriul celt-iberic și l-a transpus în mod ciudat de pe stele funerare de piatră, pe podoabe metalice de costum (pe catarame), este frecventă rozeta și steaua cu șase raze, vîrtejul și crucea frîntă fiind rare. În schimb variantele și combinaţiile rozetei cu șase braţe sînt numeroase mergînd pînă la acea figură complexă a unui cerc mare umplut cu rozete. Asemănarea unei pietre funerare vizigote de la Campomaior cu o ladă din Moldova de nord din colecţiile noastre este atît de mare încît nu putem să nu o amintim [1]. Pe de altă parte acest motiv complex avînd o semnificaţie simbolică certă este prezent și pe monumente romane din Siria de sud [2]. Mai citäm, pentru identitatea reprezentărilor, impostul de la biserica San Pedro din Balsamao, decorat cu variate simboluri solare așezate la rînd, fără nici o preocupare compoziţională ca pe ușa unor case maramureșene de la noi (Berbești) [3].

Alături de rozetă apare și motivul S, a cărui mare frecvenţă în arta de pe teritoriul ţării noastre din neolitic pînă azi în arta populară este cunoscută. Combinaţiile sale sînt de asemenea multiple: « On trouve enfin le très ancien type d'ornement en S dont la diffusion fut extraordinaire. Cette forme se présente soit isolée soit par paires affrontées, soit par séries de paires affrontées et superposées. Sous cette forme, il arrive que le S s'entrelacent, formant un nouveau ornement. La signification de cet ornement est discutée, mais sa relation avec les représentations solaires est indubitable » [4].

[1] R. DE SERPA PINTO, *Restos visigoticos de Elvas e Campomaior*, A Aguia, Porto, 1932, după J PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, p. 57.

[2] « Sur un linteau de Khirbit-el-Bardhon, région d'Ammonitis, le cercle garni d'étoiles est représenté à côté d'un autel et d'une couronne. Il est incontestable qu'il avait une signification symbolique », H. C. BUTLER, *Ancient architecture in Southern Syria*. Publications of the Princeton University. Archaeological Expeditions to Syria, 1904—05 and 1909, Division II, section B, Londra, 1920, p. 26, după J PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, p. 57.

[3] J PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, p. 60.

[4] *Ibidem*, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

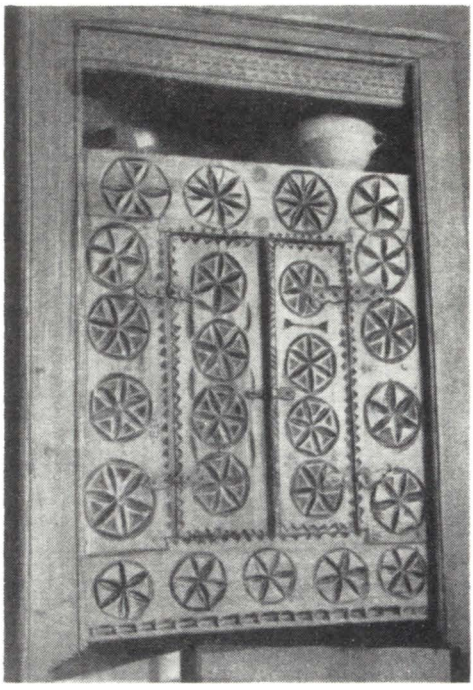


Fig. 17. — Dulap de pe valea Bistriței (Muzeul etnografic al Moldovei, Iași).

În arta creștină din Spania secolelor V—VI rozeta solară este nelipsită aproape. Stela funerară a lui Boetius, episcop de Carpentras (mort în 604), e ornată de o cruce înconjurată de patru rozete solare [1]. Pînă foarte tîrziu în Occident, aștrii au fost obiect de adorație. Conciliul din Arles (524) s-a văzut nevoit să interzică incantațiile și strigătele de adorare din timpul eclipselor.

Despre vîrtej, deși mai rar apărut pe monumente, Cadafalch scrie că are în simplitatea sa o extraordinară expresie a mișcării [2]. E ceea ce se constată și în arta noastră unde vîrtejul este foarte frecvent.

Faptul fundamental ce se cere reținut din această privire asupra artei iberice, exemplu pe care l-am ales pentru a arăta similitudinile izbitoare cu arta caucaziană și cu cea de pe teritoriul românesc, este persistența artei populare celt-iberice. Este o concluzie care ne ajută la înțelegerea fenomenului artistic popular din țara noastră. Ne va apărea cu atît mai limpede persistența motivelor solare în arta noastră populară și transmiterea lor neîntreruptă de-a lungul unei foarte lungi perioade istorice — din neolitic și din epoca bronzului —, cu cît arta noastră locală nu a avut de suferit contacte cu arte atît de prestigioase și cu efecte mult mai durabile, ca arta romană sau mozarabă, cum a fost cazul în Spania. De fapt poate că arta noastră populară poate servi la înțelegerea și explicarea, precum și la reconstituirea într-o anume măsură a artelor indigene din Occident, în sensul că face parte din același fond străvechi asupra căruia însă, pe teritoriul nostru, nu s-au exercitat influențe de intensitatea celor din peninsula Iberică.

Repertoriul motivelor solare este în esență același și pe marile întinderi ale Europei răsăritene. Am citat mai sus exemplul dat de Rîbakov cu

[1] J Puig I Cadafalch, *op. cit.*, p. 73. [2] *Ibidem*, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 18. — Căuc din Pădureni, Hunedoara, cu motivul vîrtejului.

Fig. 19. — Ou încondeiat cu motivul vîrtejului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Conci din Banat cu motive solare rectangulare (Muzeul de artă populară al R.P.R., București).

privire la romb ca reprezentare solară. Lucrul este foarte important pentru definirea repertoriului romînesc, în care rombul solar joacă un rol esențial. Demnă de reținut pentru felul reprezentării motivelor solare în genere este remarca făcută de același istoric de artă sovietic, cu privire la modul exclusiv geometric, în opoziție cu alte motive, în care este reprezentat soarele, alături de simbolurile casei și ale focului [1].

Simbolul general al soarelui la toate popoarele este cercul tăiat de cruce [2]. Alături de această imagine mai apar discuri, romburi, cruci de diferite tipuri, rozete [3]. Semne solare însoțesc și reprezentările calului care se leagă însă și de apă. Legătura se face prin credința străveche că discul solar purtat pe car e tras de cai în timpul zilei, iar noaptea continuă drumul sub apă. În arta veche rusească soarele e deseori simbolizat de pasăre [4]. Pasărea este simbol al luminii, al soarelui și nu al focului [5], de aceea de foarte multe ori ea este înfățișată înconjurată de romburi, roți și cercuri dințate. Simbolurile solare sînt prezente sub forma cercurilor concentrice și pe vestitele figurine-cai descoperite în curganele din Vladimir [6].

[1] « . . . drückte sich die Kunst der slawischen ackerbauenden Stämme keineswegs nur in geometrischen Formen aus. Geometrisch waren nur die Ideogramme des frühen Altertums: das Zeichen für Sonne, das Zeichen für Wohnung und das Zeichen für Feuer», B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 41.

[2] «Beim allen Völkern dient der von einem Kreuz durchschnittene Kreis als Sonnensymbol; es ist durchaus möglich, dass dieses Ornament in der Keramik der alten Slawen den gleichen Sinn hatte», B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 27.

[3] B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 38.

[4] «Manchmal scheinen die Vögel die Sonne zu symbolisieren: von den ausgebreiteten Flügeln gehen radiale, auseinanderstrebende Strahlen aus, wie zum Beispiel auf dem Emailanhänger aus dem Kujashja gora bei Kanew», B. A. Rybakow, *Die Kunst der Kiewer Rus*, în *Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 168, citînd planșa XXVIII, imaginea 1000 din Sobranie B. și V. Hanenko, *Древности Приднепровья*, Kiev, 1902.

[5] «Sowohl in der Folklore als auch in der bildenden Kunst steht der Feuervogel nicht zum Feuer oder zum Herd in Beziehung, sondern nur zum Licht», B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 170.

[6] A. Spițîn, *Владимирские курганы*, St. Petersburg, 1905, fig. 26, după B. A. Rybakow, *Die angewandte Kunst der Wladimir-Susdaler Rus*, p. 327, în *Geschichte der russischen Kunst*, Dresda, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

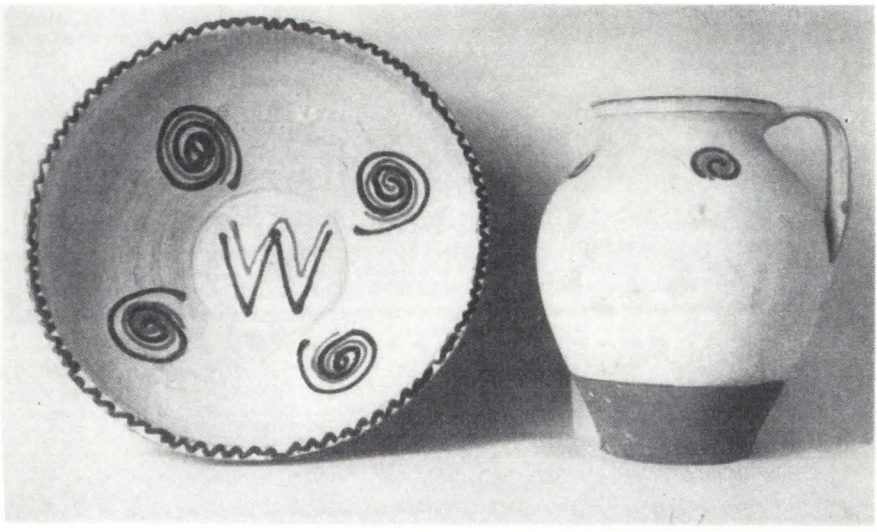


Fig. 21. — Ceramică de Buda, Vîlcea, cu motivul spiralei și al M-ului (Muzeul de artă populară al R.P.R., București).

★

Uriașul fond al vechilor reprezentări solare de pe teritoriul european, atît de unitar în curgerea timpului măsurabilă cu mileniile, se regăsește în arta populară din secolele al XIX-lea și al XX-lea, în aceleași forme transmise pe calea unei puternice tradiții. Cercetătorii sovietici ai artei populare a slavilor de răsărit o constată în lucrările lor. Vorbind despre varietatea felului de împodobire a cămășilor, G. S. Maslova, specialistă în problemele costumului, spune: « Generale pentru slavii de răsărit sînt motivele geometrice, în care domină rombul, rozetele, steaua în opt colțuri și de asemenea figura omenească puternic geometrizată sau motive vegetale geometrizate. Aceste motive coboară în adîncă preistorie » [1]. În domeniul bogatei arhitecturi populare rusești, pe diferitele elemente constructive și decorative, frecvența motivelor solare este foarte mare, putîndu-se afirma că aproape fiecare construcție are într-un fel sau altul prezent unul din aceste simboluri: rozeta cu șase raze, crucea în cerc, rombul, vîrtejul, rombul cu cruce înscrisă, cruce cu cercuri etc. Ele apar pe obloane, console exterioare sub acoperiș, cornișe, frize, frontoane, uși, porți, grinzi interioare. Merită să fie remarcat faptul că aceste motive au trecut din vechea tehnică a cioplirii, sculpturii și crestării, în tehnica mai nouă a traforajului în care este executat decorul caselor din ultimele opt decenii. Vechiul mobilier — scaune, lavițe, lăzi, paturi, mese — este marcat și el cu însemne solare încadrîndu-se în decorul geometric despre care și E. E. Blomcvist spune că: « este fără îndoială cel mai vechi gen de sculptură, caracteristic în trecut pentru toți slavii răsăriteni » [2].

Și în decorul arhitecturii populare din ținuturile Volgăi superioare, în care sînt evidente pătrunderi ale decorului arhitecturii culte din secolul

[1] G. S. Maslova, *Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX начале XX вв*; în *Восточнославянский этнографический сборник*, Moscova, 1956, p. 615.

[2] E. E. Blomcvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов*, în *Восточнославянский этнографический сборник*, Moscova, 1956, p. 385.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al XIX-lea, se întîlnesc, deşi mai rar, semne ale soarelui ca: romburi cu cruce înscrisă, cercuri şi vîrtejuri [1].

În numeroase variante se află semnele solare la huţulii din Carpaţi [2], a căror artă populară are multe şi importante asemănări cu arta populară românească. Pe două piese ale costumului huţul, zgarda la femei şi chimirul lat la bărbaţi, semnele solare sînt nelipsite. Paftaua circulară a zgărzii şi catarama dreptunghiulară sau trapezoidală a chimirelor poartă gravate discuri solare care apar în compoziţie circulară sau patrulateră, însoţite aproape totdeauna de un şir de dinţi triunghiular alungiţi. Aceste triunghiuri terminate cu cerculeţe sau romburi, numite popular « boieri cu capete », reprezintă o stilizare antropomorfă. Discurile solare — cercuri, rozete — sînt înconjurate, ca într-un ritual, de hore alcătuite din aceşti omuleţi schematici. Sensul acestui complex despre care autorul sovietic spune că: « este vorba nu de o compoziţie ornamentală, ci de una simbolică » [3] nu se ştie exact, dar presupune autorul, poate fi redarea unei ceremonii rituale a cultului solar [4]. Aceste complexe decorative se întîlnesc şi pe toporaşe, chelefe, furci, cusături pe cojoace. Des observabil este sincretismul care se operează între discul solar şi cruce. Uneori cinci discuri sînt alăturate în formaţia crucii: un disc mare central la care se alipesc patru discuri mici în patru puncte opuse şi simetrice. Pe de altă parte imaginea soarelui a intrat în asociaţie şi cu alte imagini, cum ar fi pasărea, de multe ori cocoşul, caii, pomul vieţii şi « Bereghinea », marea zeiţă a slavilor figurată stilizat cu braţele ridicate în sus. În arta populară huţulă, ca şi în cea românească, simbolul solar este reprezentat şi în forme cvadratizate: romburi şi pătrate. Adaptate obiectelor, aceste forme apar pe toporaşe şi chelefe — arme şi unelte totodată, lucrate într-un aliaj şi nelipsite din portul vechi bărbătesc —, precum şi pe inele groase purtate pe deget sau pe şiraguri cu podoabe pentru gît [5]. Pătratele şi romburile sînt tăiate de către două diagonale, iar în fiecare din cele patru sectoare astfel formate este gravat cîte un cerc mic. În sfîrşit, mai trebuie notate şi spiralele şi cîrligele care alături de « omuleţii » triunghiulari împodobesc şeile de lemn, fluierele şi alte obiecte de lemn, precum şi plăcile de metal de pe traistele de piele, întîlnite şi de noi atît de des în cercetările noastre din zona satelor huţule din nordul Moldovei [6]. « Cîrligele » de pe traistă sînt la fel cu cele de pe glugile românești, după cum asemănătoare este uneori şi funcţia celor două obiecte, cînd gluga se poartă ca traistă.

Este imposibil să notăm măcar, aici, semnele solare din arta populară din toate ţările Europei. Mai amintim totuşi, pentru a da o idee asupra extensiunii în acelaşi timp a unităţii de reprezentare, că ele se găsesc pe numeroase obiecte din arta populară a popoarelor din centrul şi sudul Europei: cehi, slovaci, austriaci, unguri, sloveni, croaţi [7], la germani unde apar pe biserici, clopote, cruci, uşi, frontoane de case, monumente funerare,

[1] I. V. Macoveţki, *Памятники народного зодчества верхнего Поволжья*, Moscova, 1952, fig. 53 şi fig. 59.

[2] P. M. Joltovski, *op. cit.*, p. 75.

[3] *Ibidem*, p. 83.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*, p. 87.

[6] Satele şi cătunele: Hrebeneţ, Cruhla, Brodina, Ulma, Polonenca etc. Cercetări făcute în anii 1953—1961.

[7] Charles Holme, *Peasant Art in Austria and Hungary*, Londra, 1911.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai ales în forma « Radkreuz »[1], şi la popoarele din nordul scandinav al Europei, pe mobilier şi pe unelte[2].

Dubla investigare, în timp şi în spaţiu, am făcut-o cu scopul de a indica, în linii mari, cadrul în care urmează să plasăm semnele solare şi repertoriul formelor lor pe teritoriul romînesc. Am întîrziat ceva mai mult asupra acestui cadru, întrucît am simţit nevoia unor confruntări în vederea stabilirii cu certitudine a acestui repertoriu care în arta noastră populară este foarte întins, avînd rădăcini adînci în straturile de cultură cele mai vechi în această parte a Europei.

ИЗОБРАЖЕНИЕ СОЛНЦА В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

РЕЗЮМЕ

Многие знаки, составляющие орнаменты произведений народного искусства, в древности имели утраченный теперь смысл. Часто они являлись символами культов, посвященных важнейшим силам природы. Их изображение должно было благоприятствовать работе и обеспечить существование людей. В известном смысле эти знаки надо рассматривать — в соответствии с идеологией данных исторических эпох — как «технические» средства вмешательства в законы природы с целью изменения их в пользу человеческого коллектива. Тем же значением обладал и солнечный символ, являвшийся для земледельческих народностей знаком самой могущественной и щедрой силы природы, игравшей решающую роль в занятиях этих народностей. Бытование подобных символов в народном искусстве ничуть не нарушает его реалистического характера. Напротив, реализм народного искусства состоит именно в этой глубокой связи с жизнью, с основными вопросами экономической деятельности, а не заключается в поверхностном копировании различных растительных и животных элементов природы.

Целью данной работы является определение форм солнечных знаков в румынском народном искусстве. В первой части этого исследования, напечатанной в настоящем номере журнала, приведен ряд предварительных сведений о древности солнечного культа, его географическом распространении и формах солнечных знаков в мировом искусстве.

На огромных пространствах земного шара, образующих все же единую зону распространения культа солнца, тип геометрического изображения солнечных знаков одинаков — круг или ромб. После краткого описания солнечных символов в египетском, ассиро-вавилонском, индусском и коптском искусстве, а также и искусстве Америки до открытия ее Колумбом, автор статьи останавливается на изображении этих символов на территории Европы. Примеры из кельто-иберийского, кавказского, северо-славянского искусства свидетельствуют о прочном единстве их изображения. В это единство включаются солнечные знаки в Румынии. В европейском народном искусстве часто встречаются геометрические изображения солнечного знака — прямолинейные или дугообразные; их прототипы восходят к древнейшему искусству, развившемуся еще до бронзового века. Рассматривая солнечные орнаменты в Испании и Грузии, автор отмечает их большое сходство с солнечными орнаментами в Румынии.

Определение типов и вариантов солнечных знаков в румынском народном искусстве, часто встречающихся в архитектуре, костюме, керамике, резьбе по дереву, будет дано во второй части работы, которая опубликуется позднее.

[1] Werner Stief, *Heidnische Sinnbilder an christlichen Kirchen und auf Werken der Volkskunst*, Leipzig, 1938.

[2] Charles Holme, *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland*, Londra, 1910.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'IMAGE DU SOLEIL DANS L'ART POPULAIRE

RÉSUMÉ

Une bonne partie des motifs qui décorent les objets d'art populaire avaient jadis une signification, aujourd'hui oubliée. Ils représentaient souvent des symboles de cultes dédiés aux forces élémentaires de la nature, dont les hommes invoquaient l'aide et la protection pour leur vie et leurs travaux. Au point de vue de l'idéologie des époques historiques respectives, ces représentations étaient en un sens de véritables moyens « techniques » d'intervention dans l'ordre de la nature, en vue de modifier celui-ci dans l'intérêt de la collectivité humaine. Telle est également la signification du symbole solaire qui, pour les populations agricoles, représentait la plus puissante et la plus féconde des forces de la nature. La présence de symboles dans l'art populaire n'entache en rien le caractère réaliste de cet art. Tout au contraire, le réalisme de l'art populaire réside précisément dans ce lien profond avec la vie et les problèmes fondamentaux de l'activité économique, et nullement dans l'idée superficielle de la reproduction par le dessin de divers éléments du règne végétal ou animal.

L'objectif que se propose l'auteur est de dresser le répertoire des représentations solaires dans l'art populaire roumain. La première partie de son étude, publiée dans le présent numéro, apporte une série de précisions préalables sur l'ancienneté du culte solaire, sur son aire géographique et les différentes formes de représentation du soleil dans l'art universel.

Sur de vastes étendues du globe—qui forment néanmoins une zone unitaire de diffusion du culte solaire — les représentations du soleil revêtent le même type géométrique, circulaire ou rhomboïdal.

Après une brève description des symboles solaires dans l'art égyptien, assyro-chaldéen, indien, copte et précolombien, l'auteur s'occupe plus longuement de la représentation de ces symboles sur le territoire européen. Des exemples empruntés à l'art celto-ibérique, à l'art caucasien et à celui des Slaves du nord, attestent l'unité fondamentale de ces représentations, et cette unité s'étend également aux symboles solaires de Roumanie. On trouve dans l'art populaire européen de fréquentes représentations géométriques du soleil, curvilignes et rectilignes, qui ont leurs prototypes dans un art immémorial, antérieur à l'époque du bronze. Passant en revue les motifs solaires d'Espagne et de Géorgie, l'auteur y découvre des analogies marquées avec ceux de Roumanie. C'est aux types et variantes des représentations du soleil dans l'art populaire roumain, fort nombreuses en architecture, dans le costume, la céramique et la sculpture sur bois notamment, que sera consacrée la seconde partie de l'étude, à paraître ultérieurement.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU ȘI MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SPECIFICUL ARTEI TEATRALE ŞI OBIECTUL DE STUDIU AL ISTORIEI TEATRULUI

de SIMION ALTERESCU

Istoria teatrului, ca și genul de artă pe care-l studiază, are specificitatea ei și aceasta constă în studierea artei teatrale ca o formă deosebită de reflectare a realității cu o însemnată funcție estetică, social-educativă. Dacă istoria cercetează dezvoltarea legică a întregii societăți, dacă istoria culturii și artei cercetează legile generale ale dezvoltării conștiinței sociale, istoria teatrului studiază legile particulare ale dezvoltării teatrului, și sarcina teatrologului constă în a lămuri cum se manifestă în mod real legile specifice ale artei (teatrul în cazul nostru — *n.n.*) sub acțiunea determinantă a legilor sociale [1].

Estetica marxist-leninistă ne arată că diferitele forme ale conștiinței sociale — și deci și arta — se disting prin obiectul lor, prin modul de reflectare a realității. Particularitățile fiecărui gen de artă sînt determinate de stilul artistic folosit, de modalitățile specifice de expresie. De aceea istoria teatrului are sarcina de a studia evoluția artei teatrale și a genurilor teatrale, evoluția modalităților de expresie artistică sau, cum spune Engels, de a urmări « fazele succesive ale acestui proces de-a lungul tuturor căilor sale întortochiate și de a dovedi legitatea lui internă printre toate întîmplările lui aparente » [2].

Necesitatea de a studia complexitatea dezvoltării teatrale solicită o circumspectă selectare și precizare a fenomenelor care intră în preocupările istoricului de teatru. Definirea și delimitarea obiectului de studiu este necesară pentru însăși structura istoriei teatrului, dar și pentru a putea sesiza continuitatea fenomenului teatral, pentru a putea sesiza capacitatea de reînnoire a fenomenului. Făcînd diferențierea între elementul teatral și cel spectacular, evitînd confuzia care nu de puține ori a determinat pe unii istorici (I. Gregor, Evreinov) să extindă nelimitat aria istoriei teatrului, trebuie pornit de la ideea că teatrul este o formă specifică, artistică, de cunoaștere a lumii prin imagini teatrale.

[1] v. *Bazele esteticii marxist-leniniste*, ESPL, 1961, p. 239.

[2] K. Marx și Fr. Engels, *Opere alese* în două volume, vol. II, ESPLP, Buc., 1955, ed. a II-a, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Literatura de specialitate cunoaște însă autori care consideră că istoria teatrului trebuie să înceapă cu istoria teatrului antic (Max Fuchs, L. Dubech, Silvio d'Amico) sau a teatrului religios. Germain Bapst susține, de pildă, că « teatrul modern începe în ziua în care a fost spusă prima mesă » și de aci trage concluzia că teatrul francez s-a născut în biserică, începuturile acestuia confundîndu-se cu ceremoniile liturgice [1]. Majoritatea istoriografilor de teatru încep istoria universală a acestei arte cu istoria teatrului antic, grec și roman, considerîndu-l ca fiind însăși originea teatrului. Dacă în astfel de împrejurări se manifestă tendința de restrîngere a obiectului de studiu al istoriei teatrului, considerînd originea teatrului pe baza unei definiții incomplete a însăși noțiunii de teatru, istoriografia occidentală cunoaște de asemenea semnele altor tendințe neștiințifice în explicarea fenomenului teatral prin lărgirea nejustificată a sferei de cuprindere a istoriei de teatru. I. Gregor, de pildă, extinde noțiunea de teatru pînă la anularea oricăror limite dintre teatru și toate celelalte genuri ale activității umane [2]. Istoricii care extind nelimitat aria fenomenului teatral presupun că orice ceremonie, ritual, joc, procesiune etc. poate constitui un obiect de studiu al istoricului de teatru. Această generalizare duce la greșeala confundării elementului teatral cu cel spectacular, adică la ignorarea specificului artei teatrale. Considerînd însă că teatrul este o formă specifică de cunoaștere a realității prin imagine artistică, atunci devine limpede că istoricul de teatru se va opri numai asupra acelor manifestări care conțin elementele artei teatrale, numai asupra acelor forme de artă teatrală care au jucat un rol mai mult sau mai puțin însemnat în istoria teatrului din cele mai vechi timpuri. Preocuparea pentru elementele de artă teatrală din epoca veche este generată de convingerea că istoria teatrului trebuie privită ca un proces universal de dezvoltare a acestei forme de cunoaștere a lumii prin imagini artistice de la treptele ei cele mai de jos și pînă la cele mai evoluate.

Delimitarea obiectului istoriei teatrale comportă definirea specificului teatral. Numai o cuprinzătoare și aplicată caracterizare a particularităților și esenței teatrului poate oferi posibilitatea studierii originilor teatrului și a varietății modalităților sale artistice ivite de-a lungul vremii. Teatrul este o artă autonomă care oglindește realitatea socială într-un mod propriu numai artei scenice. Relațiile dintre oameni, contradicțiile din societate se materializează în dramă în conflicte puternice și ceea ce caracterizează drama este intensitatea conflictului, dinamica acțiunii, conciziunea, caracterele dramatice, limbajul, dialogul, în general particularitățile de formă ale genului. Arta teatrală presupune *spectacolul*. Acesta se constituie ca o acțiune organizată într-un anumit fel și se desfășoară în timp și spațiu, în momentul în care *actorul* apare în fața spectatorilor acționînd în numele personajului artistic creat de el. Actorul materializează intenția dramaturgului, el este creatorul principal al imaginii artistice scenice.

Elaborînd o schemă a genurilor artei V. Kojinov încadrează teatrul dramatic în ramura artelor de sinteză și în categoria artelor plastice. Această situare ține seama de mijloacele principale folosite de teatru (mișcări ale corpului, vorbire, sunete etc.), ca și de cele suplimentare (pictură scenografică, mobilier, ornamentică etc.), autorul considerînd teatrul,

[1] Bapst Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893, p. 3.

[2] v. I. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933, p. 7 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe bună dreptate, o contopire de mijloace plastice și expresive ale mai multor arte. Definiția teatrului ca o contopire, o asociere sau o sinteză a artelor este însă incompletă în ceea ce privește definirea specificului teatral și precizarea *elementului specific* care deosebește teatrul de toate celelalte arte și care este propriu teatrului în toate formele sale istorice.

Opera dramatică, actorul, plastica, muzica, regia se supun legilor spectacolului pentru a releva ideea dramei, prin imagini teatrale. Esența artei teatrale nu constă în includerea simultană a mijloacelor plastice și expresive a mai multor arte, « teatrul nu reprezintă cîtuși de puțin o sumă a acestor arte, ci el apare ca un fenomen artistic nou, cu totul deosebit » [1].

Aceasta este valabil pentru orice reprezentație teatrală indiferent de complexitatea ei artistică. Căci, în orice împrejurare, este necesară o operă poetică — drama (uneori — ca în teatrul folcloric — nici nu este scrisă) și care constituie programul spectacolului de teatru și leagă teatrul de arta cuvîntului. Drama constituie însă numai o « *sursă* » a spectacolului, numai un « *plan* » de activitate al actorilor. « Dar spectacolul nu este drama însăși. Drama « dispare » parcă, « se diluează » în spectacol, revărsîndu-se în imaginile pantomimice și în vorbirea actorilor. Percepem, așadar, o operă de artă cu totul diferită, calitativ alta — anume spectacolul teatral, care a cuprins în el bogăția subiectului poetic și a textului dramei, dar a devenit un « obiect estetic » nou și de sine stătător, o imagine artistică specifică... » [2].

Ca orice imagine artistică imaginea teatrală are la bază unitatea organică dintre creator și materialul creației sale și apare ca o imagine creată conștient, plină de conținutul vieții și cu o mare influență asupra simțirii și înțelegerii spectatorului. Specificul teatrului este determinat însă de modalitatea reflectării realității în imagini teatrale, organice spectacolului. Spectacolul cuprinde o acțiune organizată într-un anumit fel, care se desfășoară în timp și spațiu și în care actorul apare în fața spectatorilor acționînd în numele personajului artistic creat de el. Spectacolul dramatic, ca produs final al artei teatrale, ca operă de artă, capătă acest specific datorită structurii particulare și caracteristicilor care diferențiază imaginea teatrală de toate celelalte arte.

Imaginea teatrală are un caracter temporal, există în timp, și aceasta dă teatrului caracterul de artă perisabilă și fiecărui spectacol calitatea de operă distinctă, spre deosebire de operele de pictură sau arhitectonice care rămîn neschimbate. Imaginea teatrală are un caracter mimetic, ea este destinată să re-prezinte, să re-producă, să re-creeze viața în acțiune și în vorbire. Muzica re-creează și ea sunete din natură, dar recrearea lor nu este de loc o necesitate pentru creația muzicală. Imaginea teatrală însă nu se constituie decît prin mimesis. Aceasta este o condiție sine qua non a teatrului, căci calea principală pe care se constituie imaginea teatrală este redarea, reprezentarea, recrearea gîndurilor, sentimentelor, faptelor, acțiunilor omului. Imaginea teatrală are totodată un caracter interpretativ, condiționat de nivelul calitativ al laturii sale mimetice; ceea ce face ca produsul artistic final, spectacolul, să varieze de la un teatru la altul sau chiar ca același spectacol să difere calitativ de la o reprezentare la alta. În sfîrșit, imaginea teatrală are

[1] V. Kojinov, *Genurile artei*, Ed. Meridiane, Buc., 1962, p. 116.

[2] V. Kojinov, *op. cit.*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un caracter sintetic, este rezultatul unei fuziuni de elemente distincte care se contopesc în opera de artă teatrală. Sinteza se realizează, în primul rînd, între literatura dramatică și arta actoricească, dar imaginea teatrală rezultă, dincolo de unirea acestor două componente fundamentale, din fuziunea lor cu regia, scenografia, muzica, coregrafia etc.

Caracterele fundamentale ale imaginii teatrale (temporal, mimetic, interpretativ, sintetic) sînt suficiente pentru a determina specificul acesteia dar numai luate împreună, altfel fiecare din aceste caractere putînd corespunde uneia sau alteia dintre arte. Caracteristicile specifice imaginii teatrale ne arată că ea se constituie atunci cînd actorul primind un rol (dintr-o operă dramatică), însușindu-și-l cu ajutorul calităților sale interpretative (actoricești) se transfigurează, se reîntruchipează într-o altă ființă și în această nouă calitate, acționînd în numele personajului literar, face acte de voință, recrează viața personajului literar în ambianța viziunii regizorale, în ambianța scenografică, ritmică, muzicală corespunzătoare.

Creația actorului este însă condiționată de contactul cu publicul, de faptul că actorul trebuie să reia procesul de creație de fiecare dată de cîte ori vine în contact cu acesta. Spectacolul teatral implică deci nu numai un proces de creație complex și multilateral artisticește, ci și constituirea sa în prezența publicului. Teatrul este o artă de comuniune, care transmite prin spectacol o realitate concretă și răspunde astfel nevoii organice de cunoaștere a naturii umane, necesității de frumos a publicului. Acesta acceptă convenția spectacolului fiind conștient de faptul că actorii interpretează anumite caractere, dar crezînd totodată în procesul de transfigurare a actorului. « Comuniunea publicului cu spectacolul este pur dramatică și se realizează la nivelul lumii și omului pe care personajele scenice le reprezintă și în măsura în care eu, om din sală, accept să le văd existînd » [1].

După cum am văzut, istoriografia marxistă nu limitează discuția, atunci cînd este vorba de specificul artei teatrale, la problema caracterului perisabil al teatrului ca obiect de artă, sau chiar la problema perceperii directe de către spectator a artei actorului. Susținînd punctul de vedere al acelor istorici care constată, în mod dialectic, procesul de interacțiune dintre actor și spectator, istoriografia teatrală marxistă merge mai departe, stabilind în mod științific specificul artei teatrale. Pornind de la ideea că particularitatea artei constă în oglindirea plastică a realității, și că specificul fiecărei arte este determinat de procedeul și forma deosebită a reflectării realității, se impune concluzia că elementul specific teatrului este imaginea teatrală, creată în primul rînd prin intermediul actorului, factor principal în procesul transpunerii în imagini teatrale a realității conținute în opera dramatică.

Revenind la problema precizării obiectului de studiu al istoriei teatrului în funcție de specificul artei teatrale este limpede că se exclude din preocupările acesteia orice manifestare spectaculară în care nu se constituie imaginea teatrală, în care nu este inclus actorul ca element creator. Acest element caracterizează existența teatrului în toate timpurile, chiar dacă formele primare ale teatrului sînt la o distanță uriașă de complexitatea fenomenului teatral modern. Întrebarea care se pune istoricului este: există o artă teatrală

[1] Henri Gouhier, în *Théâtre et collectivité — De la communion au théâtre*, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, Paris, 1953, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în epoca veche? Fără îndoială că în forma teatrului modern nu. Există însă în perioada comunei primitive « în practica socială, a omului, *acţiuni* cînd omul se metamorfozează (se transfigurează) într-o altă fiinţă şi acţionează în faţa unor spectatori. În aceste acţiuni trebuie căutat începutul, originea artei teatrale » [1].

Dacă s-ar reduce sfera istoriei teatrului numai la teatrul care are la bază o operă dramatică jucată de actori profesionişti s-ar îngusta mult posibilitatea de a înţelege originea şi evoluţia teatrului. Teatrul se dezvoltă ca o artă independentă la începuturile societăţii împărţite în clase, cînd apare drama cultă şi actorul profesionist, dar încă din comuna primitivă au existat forme de reprezentare scenică în care întîlnim un program dramatic şi un interpret actor. Acesta se află însă abia la începutul procesului în care omul poate concepe propriul său corp ca pe un mijloc necesar înfăţişării unui alt animal sau alt om.

Studierea acestor forme primare este necesară pentru a face un istoric complet al mijloacelor pe care le-a folosit arta scenică din cele mai vechi timpuri. În general istoria teatrului devine istoria genului respectiv de artă numai atunci cînd urmăreşte evoluţia istorică a procedeelor specifice, şi care diferă în arta teatrală a diferitelor epoci în funcţie de apariţia dramei culte, în funcţie de perfecţionarea mijloacelor artistice interpretative, de apariţia regizorului sau a dezvoltării tehnicii moderne.

Istoriei teatrului îi revine sarcina să analizeze caracteristicile teatrului de la o epocă la alta — de la sincretismul manifestărilor teatrale primitive şi pînă la complexitatea teatrului modern —, să studieze morfologia elementelor şi ansamblelor artistice folosite, să urmărească evoluţia sistemului de imagini artistice, să urmărească modul în care se schimbă şi se îmbogăţesc formele şi mijloacele de expresie ale teatrului.

*

Studierea celor mai vechi forme ale artei teatrale este necesară pentru definirea procesului general de dezvoltare a teatrului, pentru cunoaşterea originii acestuia, fie şi pe un teritoriu dat.

Este de la sine înţeles că prezentarea izvoarelor şi originii teatrului implică consemnarea nu numai a acelor manifestări, din antichitate şi feudalism, care corespund conceptului de teatru, ci şi a acelor manifestări care nu sînt încă spectacole constituite, dar care conţin elemente teatrale, care explică şi au servit drept bază apariţiei culturii teatrale efective. Este vorba de elementele teatrale din civilizaţiile străvechi, din spectacolele şi ceremoniile de curte din epoca feudală, şi îndeosebi de studierea teatrului popular.

Problema cercetării izvoarelor teatrale, disputată încă în anii aceştia, a fost subiectul de controversă între acei istorici care susţineau teza că cercetarea de istoria teatrului se poate face numai pe baza textelor dramatice sau pe critica documentelor scrise — poziţie care exclude din istoria teatrului studierea manifestărilor teatrale vechi, ca şi cele folclorice —, şi istoricii care susţin că « punctul de plecare al cercetării teatrale trebuie să fie teatrul, în sensul cel mai larg al cuvîntului; aceasta vrea să spună toate manifestările în care se joacă roluri în faţa publicului » [2].

[1] A. D. Avdeev, *Originile teatrului*, Moscova, 1959, p. 47.

[2] E. Stadler, în *Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, De Luca Editore, Roma, 1960, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul se numără printre cele mai vechi forme artistice de reflectare a realității. L. Dubech [1] neglijează specificul artei scenice cînd consideră că teatrul nu este decît un gen literar și că arta dramatică a început prin poezie, Heinz Kindermann [2] ignorează manifestările care au precedat teatrul cult din Grecia antică — pe care-l consideră a fi la originea teatrului european apusean. Robert Pignarre [3] contrazice afirmațiile lui Dubech că prima manifestare teatrală ar fi constituit-o corul dionisiac și descifrează cea mai veche *scenă dramatică* în picturile rupestre reprezentînd dansatori acoperiți cu piei de animale, dar nu ajunge să facă constatarea că teatrul a existat legat de muncă, că dansurile vînătorești mimetice au avut un caracter utilitar pe care l-au pierdut în timp în favoarea caracterului estetic.

În fond teatrul a apărut din nevoia de cunoaștere din cele mai vechi timpuri. « În paleoliticul superior iau naștere și artele spectaculare, reprezentînd « repetiții » de masă ale vînătorii și ritualurile magice legate de aceasta » [4]. Pe bună dreptate consideră adepții acestui punct de vedere marxist că dacă noțiunea de teatru s-ar restrînge la teatrul cu actori profesioniști nu am putea niciodată să cunoaștem și să înțelegem originile teatrului și chiar multe probleme ale teatrului contemporan ar rămîne uneori neexplicate. Teatrul ca o manifestare complexă — ca o artă de sinteză care nu poate fi concepută fără public, fără ambianță scenică, fără actori și fără text — nu apare deodată, ci este rezultatul unei îndelungi evoluții din perioada nașterii artei ca instrument pentru satisfacerea nevoilor omului, pentru supunerea naturii, ca reflex al muncii sociale, și pînă în vremea noastră. De aceea trebuie cercetate manifestările care explică și au servit drept bază apariției culturii teatrale efective. În acest fel consideraţiile de sinteză asupra fenomenului teatral în civilizațiile străvechi, și în general din orînduirile precapitaliste, se pot face prin intermediul elementelor teatrale persistente în formele artistice primare și în teatrul popular al timpurilor moderne. Formele teatrale rudimentare sau cele religioase sînt interesante pentru istoricul de teatru nu prin substratul lor primitiv, sacral, ci în primul rînd prin posibilitatea pe care o oferă de a explica originile teatrului.

Izvorul folcloric, extrem de important în reconstituirea istorică a fenomenului teatral, prilejuiește îndeosebi cunoașterea și interpretarea manifestărilor teatrale foarte vechi. Aceasta cu condiția ca studierea să se facă din punct de vedere teatral, disjugîndu-se elementele de artă teatrală de cele coregrafice sau muzicale și mai ales ținîndu-se seama de funcția socială a manifestărilor respective. Studierea teatrului folcloric prilejuiește relevarea fondului ideologic și a valorilor artistice ale creației populare. Prezentarea complexului fenomen al teatrului popular va porni, în genere, de la cele mai vechi elemente teatrale care se găsesc în ceremonii și ritualuri sub forme uneori persistente și azi, și se va opri asupra acelor manifestări care au un caracter teatral pronunțat și îndeosebi asupra celor laice. În cazul teatrului nostru, de la străvechile *jocuri cu măști* și pînă la *Jieni* și *Păpușari*, forme ale teatrului popular care oglindesc dorința de eliberare de sub jugul iobăgiei feudale și care au influențat existența dramaturgiei și teatrului cult.

★

[1] L. Dubech, *Histoire illustrée du Théâtre, Introduction*, Paris, p. 1—5.

[2] Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1959.

[3] Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F., 1945.

[4] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, EPLP, Buc., 1961, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Definirea completă și analitică a specificului obiectului de studiu nu se realizează — chiar după definirea noțiunii de teatru în mod valabil pentru toate epocile istorice — decît prin relevarea specificului teatral în toate etapele dezvoltării sale istorice. Specificul teatrului în fiecare perioadă este condiționat de stadiul de dezvoltare a dramaturgiei, artei actorului, regiei, a tehnicii de scenă, de modul de receptare a spectacolului teatral, de componența socială și gustul artistic al publicului. Teatrul capătă caracteristici noi de la o perioadă la alta, metoda care stă la baza complexului proces de creație al spectacolului dramatic evoluează și ea, se diversifică, se îmbogățește. În studierea caracteristicilor teatrului de la o perioadă la alta este necesară definirea modului de creație, a stilurilor și curentelor, este necesară o nuanțată diferențiere a diverselor orientări, a deosebirilor dintre diferitele școli și curente artistice. « Diversitatea metodelor artistice cunoscute din istoria artei își are întotdeauna suportul în lumea reală, iar specificul fiecăreia dintre aceste metode pornește de la particularitățile și specificul obiectului artei, de la practica de viață și experiența care au dat naștere metodei respective » [1].

Deosebit de importantă este analiza istorico-estetică a teatrului din perioada în care însușirea artistică a realității a devenit o tendință conștientă, adică din momentul în care arta teatrală a căpătat complexitatea teatrului modern. Problema studierii curentelor în arta teatrală presupune studierea metodelor de creație, a mijloacelor de expresie artistică specifice, într-un moment istoric dat, dar implică în primul rînd raportarea curentului respectiv la modalitatea și capacitatea de reflectare a realității. Clasicismul, romantismul, naturalismul, realismul au fost prezente în dezvoltarea istorică a teatrului în mod succesiv și de multe ori simultan. Diferențierea calitativă a diferitelor școli teatrale este absolut necesară, dar în primul rînd este necesară abordarea istorico-concretă a fenomenului teatral din punctul de vedere al criteriului general valabil pentru arta teatrală din toate timpurile și de toate formele: în ce măsură teatrul reflectă realitatea obiectivă și exprimă veridic idealurile înaintate ale epocii respective, cu mijloace artistice caracteristice artei dramatice.

*

Problema determinării realismului artei teatrale în diferite etape de dezvoltare este una din sarcinile cele mai importante și complexe ale istoricului de teatru, căci numai astfel poate fi scos în evidență rolul cognitiv social-educativ, estetic al teatrului, cu atît mai mult cu cît imaginile scenice folosite înfățișează adevărul vieții, generalizează experiența de viață, o sintetizează și îi comunică spectatorului semnificația ei.

Realismul trebuie privit însă ca o categorie istorică. Interpretări dogmatice pot face ca evoluția artei scenice să fie privită prin prisma îngustă a luptei dintre realism și antirealism. Acest mod schematic, nediferențiat, de analiză a istoriei artei teatrale duce la generalizarea și unificarea calitativă a realismului pentru toate epocile istorice, la discutarea rigidă și lipsită de suplețe a celorlalte curente, clasicismul, romantismul etc. Realismul trebuie discutat și ca metodă de creație și ca un curent în istoria artei, dar

[1] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, EPLP, Buc., 1961, p. 574.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în primul rînd din punctul de vedere al sensului său general, al veridicității, al oglindirii adevărului vieții. Lupta pentru veridicitate este o trăsătură caracteristică întregii istorii a artei. De aceea problema realismului în artă solicită o înțelegere largă. Realismul — ca metodă de creație — n-a apărut dintr-o dată, formarea curentului realist este rezultatul unui îndelung proces istoric care ajunge la maturitate abia în secolul al XIX-lea. Realismul nu s-a dezvoltat luptînd în mod exclusivist împotriva celorlalte metode de creație. Realismul nu se manifestă la fel, și în formă pură, în toate vremile, nici nu poate fi confundat cu un număr limitat de procedee artistice. « Realism înseamnă, după părerea mea — spune Engels — în afară de fidelitatea detaliilor, redarea fidelă a caracterelor tipice și a împrejurărilor tipice » [1], iar Lenin completa definiția lui Engels, înțelegînd prin realism cunoașterea profundă a realității, reflectarea prin tipizare a fenomenelor legice din realitate.

Realismul, ca metodă de creație, este superior schematismului abstract al clasicismului, depășește caracterul ideal abstract al romantismului, este selectiv în raport cu lipsa de esențializare a naturalismului, pentru că dezvăluie legile lăuntrice ale realității, pentru că reflectă realitatea în mod concret istoric; dar, nici ca metodă nici ca orientare, reflectarea veridică a vieții nu poate fi identificată cu noțiunea de realism. Realismul cunoaște diferite tendințe, contradicții, și istoricul de teatru nu poate face abstracție de importanța diversității curentelor artistice, de faptul că deosebirile dintre diferitele curente sau școli artistice nu pot fi nici absolutizate, luate ca fenomene izolate unele de altele, dar nici subordonate unei accepții care înglobează realismului creații de artă care aparțin altor orientări artistice, numai pentru că înfățișează viața cu mai puțină sau mai multă veridicitate. « Realism! Acest termen nu poate fi abstractizat, nu poate fi aplicat tuturor genurilor și domeniilor artei, fără completările și precizările substanțiale pe care le reclamă specificul fiecărei arte » [2]. Afirmația lui N. Ohlopkov obligă la o analiză specifică și concretă a realismului mijloacelor convenționale pe care le folosește teatrul în crearea imaginii scenice, plecînd de la premisa că « este realist numai convenționalul stabilit de piesă, exprimat prin intermediul actorului și care corespunde întru totul epocii și psihologiei spectatorului contemporan » [3].

Pentru a releva specificul artei teatrale în diferite epoci istorice este necesară analiza operei dramatice, a creației actoricești sau regizorale, a spectacolului ca obiect specific artei teatrale constituit în prezența publicului. Trebuie ținut seama de evoluția istorică și conținutul diferit al realismului, ca orientare și metodă de creație, de la formele sale incipiente și pînă la realismul critic și realismul socialist. Analiza perseverentă a particularităților și criteriilor artistice ale realismului în teatrul din diferite perioade istorice nu trebuie însă să ne facă să uităm importanța istorică a celorlalte orientări și metode de creație artistică sau să neglijăm faptul că schimbarea metodei artistice nu implică schimbare totală a mijloacelor de însușire artistică a realității. Nu trebuie uitat că lupta dintre metode nu-i însoțită de o

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, EPLP, Buc., 1953, p. 136.

[2] N. Ohlopkov, *Despre convențional*, în *Teatr*, nr. 2, 1960 (vezi trad. rom. ATM, *Regie și contemporaneitate*, p. 73).

[3] Gh. Tovstonogov, în *Teatr*, nr. 2, 1960 (vezi trad. rom. ATM, *Regie și contemporaneitate*, p. 8).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reciprocă negare totală [1], că diferitele orientări artistice au coexistat în teatru, că atît în dramaturgie cît și în arta scenică curentele n-au fost omogene și romantismul a însoțit de cele mai multe ori realismul.

*

Plecînd de la ideea că dezvoltarea teatrului este un proces cognoscibil care se desfășoară pe baza unor legi, studierea științifică a istoriei teatrului se bazează pe principiile metodologice ale materialismului istoric, metodă de cercetare valabilă pentru toate științele sociale. Pentru descoperirea și demonstrarea înlănțuirii fenomenelor specifice ale evoluției teatrului, pentru a putea pune în evidență rolul societății în formarea legilor de dezvoltare a teatrului, care au fost concepțiile și aspirațiile creatorilor într-o epocă dată, în ce măsură celelalte forme ale conștiinței sociale și celelalte genuri ale artei au influențat evoluția teatrului, istoriografia teatrală marxistă pornește de la legea rolului determinant pe care îl are baza față de suprastructură, de la teoria despre conștiința socială ca reflectare a existenței sociale, de la învățătura despre clase și lupta de clasă care are o deosebită importanță pentru istoria teatrului în societatea împărțită în clase. Adoptarea și aplicarea în cercetarea istoriografică teatrală a procedeelor metodice folosite de istoriografia marxistă permit determinarea obiectivă a fenomenului artistic studiat și stabilirea rolului pe care îl are teatrul, alături de celelalte arte, în procesul complex de interacțiune dintre bază și suprastructură. « Numai teoria materialistă a procesului istoric, numai materialismul istoric permite rezolvarea justă a problemelor originii și dezvoltării conștiinței estetice în general și ale artei în special, înțelegerea justă a legilor fundamentale ale dezvoltării istorice a artei, precum și a rolului ei social » [2].

Istoriografia teatrală se apropie din ce în ce mai mult de principiile istorismului. Pînă și istorici occidentali — ca Heinz Kindermann, care împarte în mod mecanic cercetarea teatrală în trei domenii paralele diferite: existența propriu-zisă a instituției teatrale (Wesenforschung), istoria activității teatrale (Leistungsgeschichte) și istoria efectelor pe care le exercită teatrul pe diversele planuri (Wirkungsgeschichte), — recunosc necesitatea stabilirii legăturilor cauzale, sociale și culturale, care determină dezvoltarea teatrului: « Cu cît vom avea conștiința legăturii intime a tuturor producțiilor artistice cu evoluția filozofică, religioasă, politică și socială, cu atît mai mult vom înțelege raporturile strînse ale artei teatrale cu caracterele epocii sale, cu caracterele spirituale, politice și sociale ale popoarelor și cu structura celorlalte arte contemporane, desigur ținînd seama de legile proprii ale vieții teatrale și ale tradițiilor profesionale » [3].

H. Kindermann nu reușește să dea o imagine științifică a istoriei teatrului european [4] pentru că baza sa metodologică nu o constituie teoria reflectării, pentru că el nu vede istoria teatrului ca un proces unic în care rolul determinant îl are influența preponderentă a bazei materiale a societății asupra formelor suprastructurale. Este semnificativă însă pentru

[1] v. *Bazele esteticii marxist-leniniste*, EPLP, Buc., 1961, p. 577.

[2] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, EPLP, Buc., 1961, p. 12.

[3] H. KINDERMANN, în *Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, De Luca Editore, Roma, 1960, p. 42.

[4] v. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istoriografia teatrală contemporană orientarea sa spre discutarea complexă și istoric concretă a fenomenului artistic.

Metoda adoptată în cercetarea și interpretarea materialului istoric pornește, în consecință, de la ideea importanței determinării obiective a fenomenului; a analizei interacțiunilor dintre teatru și celelalte fenomene de suprastructură, dintre teatru și celelalte ramuri ale artei, insistînd îndeosebi asupra punctelor de incidență dintre teatru, literatură și muzică.

*

Analiza istorică a fenomenului artistic teatral nu devine completă însă decît atunci cînd ține seama de influența pe care teatrul a exercitat-o asupra opiniei publice. Manifestarea spiritului dialectic în această problemă este esențială, atît în discutarea raporturilor de influențare reciprocă dintre teatru și public, dintre spectacol și spectator, cît și în analiza critică a compoziției sociale a publicului, a sesizării gustului artistic în anumite epoci istorice. Discutînd contemporaneitatea teatrului sovietic, Gh. Tovstonogov afirmă pe bună dreptate că « fiecărei perioade din viața unui popor îi corespunde o formă deosebită de percepere a artei » [1]. Această formă de percepere a artei — în ultimă analiză condiționată de viața materială a societății — este mediată de educația estetică, de nivelul de cultură, de gustul artistic. Jean Vilar susține că « noțiunea de spectator și de public sînt noțiuni false, subiecte impracticabile, abstracțiuni inutile dacă nu se pune în cauză, înaintea actorului, înaintea organizatorului, noțiunea de societate » [2].

Aceasta presupune tocmai analiza dialectică a structurii publicului de care vorbeam. Publicul nu este omogen, se recrutează — în societatea împărțită în clase — din clase și pături sociale diferite, și chiar în societatea fără clase antagonice publicul este diferențiat prin nivel de cultură, simț estetic. Arta teatrală fiind în întregime o artă de comuniune [3], o artă al cărei obiect se constituie numai în prezența spectatorului și care în existența sa tranzitorie trezește reacția publicului, solicită un istoric atent al publicului în diferite perioade. Teatrul are în general un important rol instructiv, moralizator, recreativ. Analiza publicului trebuie să arate în ce măsură își exercită teatrul această funcție complexă, și totodată în ce măsură reacția colectivă a acestuia acționează asupra conținutului și formei artei teatrale.

Spectatorul, ca și publicul, nu este însă o noțiune statică, se schimbă, își modifică concepția, mentalitatea, își îmbogățește fantezia, nivelul cultural, devine cunoscător. Fără a cădea în exagerări de felul celor ale lui Peladan care susține de pildă că « inferioritatea » clasicismului francez, a lui Corneille și Racine — în comparație cu teatrul antic — provine exclusiv din inferioritatea publicului din vremea lor, a publicului aristocrat, de castă, sau în exagerări ca cea a lui Knudsen, care cere o istorie a publicului ca o a doua emisferă a întregii istorii a teatrului, trebuie să se țină seama de influența pe care publicul a exercitat-o asupra teatrului. Aceasta însă numai legat de legile de dezvoltare generală ale societății într-un moment istoric dat.

[1] Gh. Tovstonogov în *Teatr*, nr. 2, 1960 (vezi trad. rom. ATM, *Regie și contemporaneitate*, p. 25).

[2] Jean Vilar, *Du spectateur et du public*, în *Théâtre et collectivité*, Ed. Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, Paris, 1953, p. 109.

[3] « Puterea sa ca și prestigiul său sînt fondate pe faptul *prezenței umane*, prezența reală a actorului și a spectatorilor, implicînd raporturi reale între actor și spectator, între spectatorii înșiși » (André Villiers, *Conclusion*, în *Théâtre et collectivité*, p. 258).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Analizînd îndeosebi componența și calitatea publicului din zilele noastre trebuie ținut seama de faptul că o atitudine activă de educare artistică a spectatorului există numai în societatea socialistă, că în comuniunea dintre spectacol și masa spectatorilor de azi se realizează identitatea de idealuri sociale, etice și estetice.

★

Istoriei teatrului îi revine deci sarcina de a studia problemele capitale ale genezei și evoluției istorice, natura și specificitatea artistică în diferite perioade istorice, raporturile de influențare dintre teatru și public. Toate acestea presupun însă o analiză concretă a teatrului din punct de vedere estetic. Problemele de repertoriu, de arta actorului, regie, scenografie, de teoria artei actorului și regizorului, concepțiile despre teatru și critica dramatică contribuie la relevarea lucrului cel mai important care caracterizează teatrul modern: reprezentarea omului pe scenă. Prezentarea imaginii omului în dramă, în spectacol, prin mijloacele specifice de expresie ale actorului, solicită istoricului de teatru mijloace specifice de reconstituire a artei teatrale, a artei actoricești sau regizorale, a reprezentării scenice care dispare o dată cu căderea cortinei. Trebuie să fie luat în considerație fiecare factor care contribuie la constituirea spectacolului teatral modern: conținutul și structura dramei, stilul regiei, caracterul actorilor, decorurile și costumele, publicul care condiționează efectul emoțional al artei teatrale prin impulsurile sale de ordin social, politic, moral. De aceea, o dată cu intrarea în analiza etapei dezvoltării teatrului cult, pentru a putea avea o imagine mai clară a mișcării teatrale sînt necesare sinteze ale istoriei dramaturgiei, artei actorului, criticii dramatice și concepțiilor despre teatru în diferite perioade istorice. Desigur că analiza estetică a teatrului trebuie făcută în funcție de fiecare etapă de dezvoltare a acestuia, în funcție de metoda artistică care stă la baza teatrului, de esența metodei de creație, de caracterul conținutului și mijloacelor de expresie ale artei teatrale. De o mare importanță este pentru istoria teatrului stabilirea particularităților specifice ale diferitelor orientări artistice și ale diferiților actori dramatici. Neglijarea laturii actoricești a teatrului nu ar fi numai o deficiență de metodă, ea ar avea repercusiuni în ceea ce privește înțelegerea deplină a fenomenului teatral în analiza unitară a acestei arte complexe condiționată de dualitatea literar-scenică. În consecință o altă sarcină a istoricului teatral este aceea a prezentării personalităților artistice, școlilor și curentelor existente în istoria teatrului.

★

Istoria teatrului se află însă întotdeauna în fața unei probleme grele, a faptului că materialul pe care trebuie să-l studieze, *reprezentarea scenică*, *spectacolul*, este perisabil, dispare o dată cu căderea cortinei. Problema reconstituirii artei scenice, a creației personalităților artistice, a ceea ce Lessing numea tranzitoriul artei teatrale, impune o metodă specifică de cercetare a surselor. « Documentul cel mai complet, textul, nu-i decît o slabă mărturie a spectacolului așa cum era, deoarece interpretarea pe scenă este un act de creație poetică și de fantezie » [1] cu care istoricul nu mai poate veni în contact.

[1] Dr. Giulio Pacuvio, în *Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, De Luca Editore — Roma, 1960, p. 106.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reconstituirea artei actorului — problemă fundamentală a istoricului de teatru — este posibilă însă numai pe calea documentării: procedînd la identificarea şi clasarea documentelor păstrate, la alcătuirea biografiei artistice şi a cronologiilor rolurilor reprezentate, studiind cronicile dramatice, iconografia existentă, iar pentru teatrul mai recent ascultînd vocile imprimate sau vizionînd ecranizările existente. Documentarea reprezintă însă numai o primă etapă a muncii istoricului de teatru. Analiza bazei documentare, determinarea valorilor relative sau absolute ale documentelor şi deci selectarea materialului istoric pe baza unui criteriu obiectiv care să înlăture faptele neesenţiale, interpretarea lor critică şi îndeosebi capacitatea de sinteză a istoricului pot duce la reconstituirea artei scenice. Spiritul critic în folosirea documentelor, spirit care ne ajută să înlăturăm exemplificările factologice, biografismul, trebuie extins la nivelul analizei dialectice în interpretarea faptelor istorice sau fenomenelor de cultură contradictorii. Explicarea contradicţiilor care caracterizează creaţia şi orientarea unor personalităţi sau şcoli artistice solicită o poziţie de clasă fermă. Complexul proces ştiinţific de analiză critică şi sinteză istorică nu exclude nici un moment contribuţia pe care poate să o aducă fantezia şi puterea de sugestie a istoricului, bineînţeles dacă nu se iscă nici o contradicţie între elementul evocator şi rigoarea ştiinţifică. În acest fel istoria teatrului poate dezvălui esenţa şi specificul artei scenice, legile dezvoltării teatrului.

СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ ТЕАТРА

РЕЗЮМЕ

Автор с целью определения предмета научного исследования истории театра и отбора тех явлений, которые характеризуют его историческое развитие, уточняет специфику театрального искусства. Останавливаясь на концепциях различных историков по данному вопросу, он выступает против тех, кто беспредельно расширяет рамки театрального искусства, игнорируя его специфику. В определении этой специфики автор исходит из предпосылки, что театр это такой вид искусства, который отображает действительность при помощи лишь ему одному присущих средств, и указывает, что специфическим элементом, отличающим театр во всех его исторических формах от других видов искусства, является театральный образ, то есть сознательно создаваемый художественный образ, насыщенный жизненным содержанием и обладающий огромной силой воздействия на чувства и мысли зрителя.

Полагая, что специфика любого вида искусства обусловлена особым приемом и формой отражения действительности и что присущий театру элемент — театральный образ — создается актером на основе текста драматического произведения, автор приходит к выводу, что предмет исследования истории театра не должен включать театральные мероприятия, в которых отсутствует театральный образ, в которых отсутствует актер как творческий элемент.

Далее автор рассматривает, каким образом применяются научные методы марксистской историографии в изучении истории театра, чтобы дать объективное определение театра и установить его роль в сложном процессе взаимодействия базы и надстройки, а также в процессе взаимовлияния театра и других видов искусства, причем особое внимание уделяется связи театра с литературой и музыкой.

В заключение, автор указывает, что задачей исторического исследования театра является изучение основных вопросов его зарождения и исторической эволюции, его характера и художественного своеобразия в различные исторические периоды,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

а также взаимодействия театра и зрителей. Все это, дополненное конкретным анализом театра с эстетической точки зрения, рассмотрением вопросов репертуара, исполнительного искусства актера, режиссуры, сценографии, театральной критики и теории и т.д., будет содействовать выявлению важнейшего характерного элемента современного театра — изображения человека на сцене.

LES CARACTÈRES DE L'ART THÉÂTRAL ET L'OBJET DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

RÉSUMÉ

S'attachant à préciser l'objet propre de l'histoire du théâtre, ainsi que les phénomènes qui entrent dans le cadre des préoccupations de l'historien du théâtre, l'auteur essaie de clarifier les traits particuliers de l'art théâtral. Se référant aux positions adoptées à cet égard par divers historiens, il combat ceux qui, ignorant le caractère spécifique du théâtre, étendent à l'infini l'aire du phénomène théâtral. Pour préciser ce caractère particulier, l'auteur part de l'idée que le théâtre est un art qui reflète la réalité d'une manière propre, et que l'élément caractéristique qui, dans toutes ses formes historiques, le distingue des autres arts, est l'image théâtrale. Celle-ci est une image artistique créée sciemment, pleine du contenu de la vie même et exerçant une influence considérable sur les sentiments et le jugement du spectateur.

Considérant que le caractère spécifique de chaque art est déterminé par les procédés employés et la forme particulière par laquelle il reflète la réalité, et que, d'autre part, l'élément spécifique du théâtre — « l'image théâtrale » — est créée par le texte dramatique, par l'intermède de l'acteur, l'auteur aboutit à la conclusion qu'il convient d'éliminer de l'histoire du théâtre tout spectacle d'où l'image théâtrale est absente et qui ne comprend pas l'acteur comme élément créateur.

L'auteur s'occupe ensuite de la manière dont l'historiographie théâtrale applique les procédés méthodologiques de l'histoire pour déterminer objectivement le phénomène artistique étudié et pour établir le rôle qui revient au théâtre, à côté des autres arts, dans le processus complexe de l'interaction entre la base et la superstructure, entre le théâtre et les autres domaines de l'art, en insistant tout particulièrement sur les points d'incidence du théâtre avec la littérature et la musique.

L'histoire du théâtre — conclut l'auteur — a pour tâche d'étudier les problèmes capitaux de la genèse et de l'évolution historique de cet art, sa nature et ses caractéristiques artistiques à différentes époques historiques et les rapports d'influence réciproque entre le théâtre et le public. Cette étude devra se doubler d'une analyse concrète du théâtre au point de vue esthétique, des problèmes du répertoire, de l'art de l'acteur, de la mise en scène, de la scénographie, de la critique et de la théorie théâtrale, etc., contribuant ainsi à dégager le principal élément caractéristique du théâtre moderne: la représentation de l'homme sur la scène.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRADUCERI ŞI PRELUCRĂRI DIN DRAMATURGIA UNIVERSALĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

de MIRCEA MANCAŞ

Traducerile şi prelucrările constituie un capitol de o netăgăduită însemnătate în istoria literaturii unui popor, reprezentînd principalul mijloc de cunoaştere a operelor literaturii universale. Contactul cu capodoperele literaturii altor popoare asigură procesul de întrepătrundere şi circulaţie a operelor de valoare universală şi o incontestabilă lărgire a orizontului intelectual, devenind astfel un sprijin indirect în afirmarea literaturii originale.

Efortul de transpunere a operelor ce aparţin unor literaturi cu o veche tradiţie de creaţie artistică, în limba unui popor mai puţin favorizat de împrejurările sociale în dezvoltarea sa istorică, se concretizează în perfecţionarea formelor de expresie, în dobîndirea calităţilor de supleţe şi afinare a limbii, în descoperirea unor modalităţi proprii de exprimare.

Dacă pentru orice stadiu de dezvoltare a literaturii, valoarea traducerilor este în afară de orice dubiu, pentru perioada de începuturi îndeosebi, iniţierea traducerilor — şi sub o formă mai adecvată: a prelucrărilor, adaptărilor şi localizărilor din literaturile străine — e o premisă pentru ampla dezvoltare a creaţiei originale. Ea dezvoltă sentimentul de încredere în capacitatea de expresie a limbii, contribuie la dezvoltarea conştiinţei artistice a scriitorului şi la adaptarea valorilor literaturii universale la nivelul de înţelegere şi apreciere a cititorului neiniţiat anterior.

Aceasta explică importanţa acordată traducerilor în prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar totodată şi necesitatea adaptărilor, « prelucrărilor » din operele străine pentru ca acestea să corespundă nivelului cultural al publicului autohton şi să poată dezvolta interesul său pentru literatură.

Constatările privitoare la importanţa traducerilor literare în genere capătă un accent deosebit dacă ne referim la perioada iniţială de afirmare a teatrului romînesc. Lipsa unui material dramatic original la începutul activităţii teatrale organizate în ţara noastră a impus o activă orientare în direcţia traducerilor din teatrul universal, destinate a constitui cea dintîi etapă a repertoriului în teatrul romînesc. Dacă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale veacului următor apar traduceri izolate, simple încercări diletantiste, exprimînd admiraţia unor oameni de cultură autohtoni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru scriitori consacrați ai literaturii străine — momentul istoric cultural al celui de-al IV-lea deceniu din secolul al XIX-lea impune organizarea unei mișcări teatrale și a unei activități sistematice de traduceri din dramaturgia universală. Aceasta este epoca « Filarmonicii », care se caracterizează prin înțelegerea rolului social-moral al teatrului și în care semnificația traducerilor corespunde necesităților imediate de afirmare politico-culturală și dezvoltării interesului pentru limba și literatura națională.

Importanța traducerilor trebuie însă considerată în raport cu criteriul de valoare al operelor aduse pe planul literaturii naționale și cu înrîurirea lor artistică-ideologică, cultural-educativă. Simpla constatare a creșterii interesului pentru traduceri și relevarea statistică a numărului lor nu reflectă decît în parte însemnata lor funcție culturală. În condițiile precare ale afirmării literaturii romîne la începutul secolului al XIX-lea, lipsa selecției critice și excesiva atenție acordată traducerilor au putut determina chiar un moment « critic », o situație contrară intereselor culturii naționale. « Modelul » devenea o frînă în calea dezvoltării creației originale. În 1840 — după afluxul operelor străine traduse fără discriminare critică în limba romînă — Kogălniceanu dădea semnalul rezistenței împotriva avalanșei traducerilor fără valoare, arătînd că acestea nu pot constitui adevărata literatură a unui popor [1].

O situație asemănătoare prezintă problema traducerilor în dramaturgie. « Teatrul a trăit, trăiește, și va mai trăi poate din traduceri » — notează un istoric și comentator al teatrului romînesc din trecut [2]. Dar și aci importanța traducerilor variază în raport cu funcția pe care o îndeplinesc ele în diferitele stadii ale dezvoltării culturii naționale, în măsura în care concordă cu țelurile de luptă ale unei epoci și exprimă gradul de evoluție a gustului public în scopul selecției operelor de valoare din literatura universală.

*

Urmărind procesul treptat de pătrundere a operelor din dramaturgia universală în limba romînă și căile lor de acces în repertoriul național, deosebim mai multe etape caracteristice, diferențiate prin orientarea traducătorilor, prin valoarea tematică și a conținutului de idei, ca și prin nivelul artistic al realizării literare.

Cea dintîi cuprinde încercările disparate, situate către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, incluzînd și cele dintîi reprezentații în limba romînă. A doua etapă e perioada « Filarmonicii » — fecundă prin marele număr de traduceri efectuate, remarcabilă prin orientarea către piesele cu un conținut de idei înaintat stigmatizînd despotismul și pregătind victoria spiritului național în limbă și literatură. Ultima — pînă către mijlocul secolului, cînd se afirmă dramaturgia originală prin vigoarea comediilor lui C. Caragiale, M. Millo și V. Alecsandri — e o perioadă de declin, în

[1] « Traducerile nu fac o literatură. . . Dorul imitației, încuibat în scriitor, e o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi idealul național. . . Am putea găsi și la noi subiecte de scris fără să avem trebuință să ne împrumutăm de la străini », *Dacia literară*, 1840, tom. 1, p. 5—6, *Introducția*.

[2] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea a II-a: *Teatrul în Țara Romînească*, 1798—1898, extras din An. Acad. Rom., seria a II-a, tom. XX, Memoriile secției literare, Buc., 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cadrul căreia triumfă vodevilul, comedia frivolă sau « larmoyantă », complet străină de specificul vieții naționale. De aci, necesitatea transpunerii situațiilor în mediul autohton și adoptarea unor nume romînizate — « localizările » și « adaptările » tinzînd a reconstitui atmosfera vieții și a specificului național.

TRADUCERI ȘI PRELUCRĂRI LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-lea ȘI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-lea

Calea pe care și-au făcut apariția în limba romînă unele opere din teatrul occidental, în prima etapă a traducerilor, nu a fost contactul direct cu « originalul », ci transpunerea lor din limba greacă, în care acestea fuseseră anterior traduse. În această direcție, prezența în țările romînești a unor personalități din cultura greacă și aportul lor la crearea atmosferei culturale prin școlile înființate, au determinat interesul oamenilor de cultură romîni, către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pentru operele literaturii universale, cunoscute prin intermediul literaturii grecești. Cel mai favorizat autor în această direcție a fost *P. Metastasio* (1698—1782) reprezentant de frunte al literaturii neo-clasice, « arcadice », către declinul ei. Dacă V. Alfieri — expresie desăvîrșită a spiritului de regenerare a culturii italiene după 1750 — va pătrunde în literatura noastră abia în anii de afirmare a « Filarmonicii », Metastasio — care a influențat indubitabil lirica Văcărești[1] — e prezent prin tragediile sale încă din jurul penultimului deceniu al secolului al XVIII-lea. Urmînd tonul ușor melodramatic al traducerilor grecești apărute la Veneția în 1779, Al. Beldiman traduce din limba greacă tragedia *Milosirdia lui Tit*, tălmăcită la 5 octombrie 1784 — doi ani după moartea « împărătescului poet »[2]. Traducerea nu are o valoare literară deosebită; imaginile redate în tragedia poetului italian sînt sărăcite, simplificate și acomodate unei înțelegeri simpliste; mai mult: se constată o încercare de localizare a povestirii transpusă în cadrul societății moldovene[3]. O altă tragedie a lui Metastasio, sub numele *Siroe* (« Hosrois » în mss. Academiei), inspirată din istoria Persiei, se caracterizează prin aceeași limbă redusă, familiară, cu ușoare nuanțe de vulgarizare[4]. Aceleași opere ale lui Metastasio se găsesc și într-un manuscris al unui traducător necunoscut, sub titlul: « Dintr-ale lui Metastasie », care datează din anul 1800[5]. Atunci cînd traducerea greacă, care a fost luată ca model de traducătorul romîn, e mai reușită, și transpunerea în limba romînă prezintă unele calități literare. Acesta e cazul operei lui Metastasio: *Achilefs la Schiros*, tradusă de paharnicul Iordache Slătineanu și apărută la Sibiu, în 1797, făcută probabil după o versiune grecească (Viena, 1794), care — după unele informații — circula în manuscris prin țările romînești[6]. Limba literară e mai curată,

[1] R. Ortiz, *P. Metastasio e i poeti Văcărești*, în *Per la storia della cultura italiana in Romania*, Buc., 1916, p. 213—287.

[2] I. Bianu și R. Caracaș, *Catalogul manuscriselor romînești*, vol. I, Buc., 1907, p. 417, mss. Academiei Romîne, nr. 181, f. 1—43.

[3] *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, în *Studii italiene*, I, 1934, Buc., p. 131.

[4] I. Bianu și R. Caracaș, *op. cit.*, mss. nr. 181, p. 44—83.

[5] Citat în: *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, p. 132—133.

[6] Titlul complet al traducerii lui I. Slătineanu este următorul: « *Ahilefs la Schire*. Fapta lui Kir Metastazie, chezaricescului poetic. Acum tălmăcitu de pe grecie de către d-lui Iord. Slătineanu, vel paharnic în Bucureștii Țării Rumînești, la leat 1797; iară la sfîrșit s-au adăugat istoria lui Sofroniu Greco Naco. S-au tipărit în Sibiu în tipografia lui Martin Hofmaister, cu privilegiul Imp. crăești măriri ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lăsînd uneori să se întrevadă armonia originalului italian în versul cursiv şi clar, care denotă o mînuire abilă a termenilor [1]. Vioaie, ritmată, dezvăluind ceva din substratul liric al operei lui Metastasio, versificaţia versiunii romîneşti atestă calităţi poetice incontestabile. (Exemplu: « Cîntare lui Eros »: « Care inimă vreodată/Mai vîrtos şi săgetată/ Ţi se poate-mpotrivi? » « Eşti izvor de desfătare/ Dulce trudelor uitare/ Pentru tine muritor. . . ».) Este interesant de observat că pe unul din exemplarele Academiei R.P.R. se găseşte şi o indicaţie de distribuţie a rolurilor, ceea ce poate duce la supoziţia intenţiei de a se reprezenta piesa [2]. O traducere pe alocuri mai reuşită va publica mai tîrziu Iordache Sion, sub titlul: *Ahil* — dramă eroică în patru acte [3].

Ahile nu este singurul erou al tragediilor metastasiene, care a figurat în traducerile romîneşti. I. Budai-Deleanu a tradus—de astă dată din limba italiană — trei scene din *Temistocle* (actul I) în versuri vioaie şi viguroase totodată, în care însă apar şi cele dintîi italienisme în limba romînă.

În concluzie, trebuie arătat că traducerile din opera dramatică a lui Metastasio erau destinate numai lecturii. Servile faţă de textul grec, limitate de o limbă încă neadecvată nuanţelor artistice ale poeziei lui Metastasio — în majoritate netipărite —, ele nu au putut avea o largă răspîndire, fiind curînd înlocuite în atenţia publicului de piesele pătrunse de idei înnoitoare ale lui Voltaire şi Alfieri.

Cea dintîi operă dramatică a lui Voltaire tradusă în romîneşte e *Tragedia lui Orest*, datorită lui Al. Beldiman şi apărută la Buda în anul 1820 [4]. Traducerea, care urma unei alte transpuneri în limba romînă de acelaşi autor (*Moartea lui Avel* după originalul *Tod Abels*, Buda, 1818), lasă prea puţin să se întrevadă talentul poetului moldovean, care va scrie în 1821 *Tragedia sau mai bine zis jalnica Moldovei întîmplare*.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea pînă la înfiinţarea « Societăţii Filarmonice » se înregistrează cîteva manifestări teatrale izolate, care dovedesc afirmarea interesului pentru teatre şi în acelaşi timp subliniază efortul pentru traducerile dramatice necesare. Astfel, elevii şcolii din Goleşti (înfiinţată de Radu Golescu pe moşia sa) joacă, sub conducerea lui Eliade, în anul 1827, fragmente din tragedia lui Hermann von Collins *Regulus*, în traducerea lui Iancu Văcărescu [5]. În 1828, Eliade tradusese deja în bună parte *Mahomed sau Fanatismul* de Voltaire, din care Aristia organizează mici spectacole la şcoala de la « Sf. Sava » cu elevii săi favoriţi: C.A.Rosetti, I. Florescu (generalul) şi C. Ollănescu. În acelaşi cadru, cu aceeaşi îndrumare vor fi reprezentate în anii imediat următori fragmente din *Amfitrion* de Molière în traducerea lui Eliade şi din *Zgîrcitul* (Avarul) de Molière, tradus încă din 1819 de Ladislau Erdély (Herdelius) profesor la « Sf. Sava ». Seria acestor reprezentaţii, care constituie preludiul amplei activităţi a « Şcoalei filarmonice », cuprinde şi *Ceasul de seară* de A. von Kotzebue (în traducerea lui I. Văcărescu), care va intra mai tîrziu în repertoriul teatrului moldovean [6]. Din anul 1827 datează

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii romîne în secolul al XVIII-lea*, Buc., 1920, vol. II, p. 92.

[2] *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, p. 136.

[3] *Cantora Foii sătești*, Iaşi, 1843.

[4] « *Tragedia lui Orest* de prea învăţatul şi cu învăpăiată dragoste spre procopsirea neamului romînesc, marele postelnic Al. Beldiman, acum ntîia oară tălmăcită din limba franţozească în cea romînească ». Crăiasca tip. a Ungro-Valahiei, Buda, 1820; cf. Ionescu-Gion, *Vornicul Al. Beldiman*, în *Revista nouă*, Buc., 1889, p. 81 şi urm.

[5] I. Eliade Rădulescu, *Issachar*, p. 78; cf. D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatura şi arta romînă*, III, 1898, p. 5—6.

[6] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și traducerea tragediei lui Racine: *Britannicus*, făcută de I. Văcărescu, traducere menționată de Eliade Rădulescu în *Curierul romînesc*, dar pierdută, refăcută și tipărită abia în anul 1861, fără a mai fi reprezentată. Elogiată de editor pentru calitățile literare ale traducătorului [1], ea dovedește cel puțin parțial calitățile poetice ale lui Văcărescu. Istoriografia literară însă a remarcat dificultățile de limbă, stîngăciile de expresie care abundă în textul romînesc, reducînd traducerea la o foarte relativă valoare literară. În adevăr, pentru cititorul actual, inversiunile gerundive (« Roma se cîrmuind », « te iubind », « te bănuind »), arhaismele (« nădejdea-mi mîglisești »), adjectivele participiale (« binele-i viclenit ») ca și rimele greoaie în terminații verbale (« născînd », « cărunțind ») dovedesc că traducerea poartă amprenta « începuturilor literaturii moderne ». În perspectiva timpului însă, încercarea lui I. Văcărescu e demnă de prețuirea efortului pe care l-a depus autorul pentru a îmbogăți repertoriul național. Odobescu, spirit obiectiv, protesta altădată în contra acuzațiilor de confuzie și improprietate a termenilor, nedemne de poetul delicat al « lirei naționale ». « Pe lîngă silințele ce și-a pus traducătorul de a urma cu fidelitate stilul și prozodia. . . lui Racine — scria el — a fost din parte-i și o înadinsă cercare de a constrînge slăbiciunile limbii romîne în formele cele mai nervoase și mai concise, de a supune structura ei încă îndoioasă la inversiunile completite măiestreți ale limbilor clasice și de a impune cuvîntării ei aspre și neîndemînatice, o tărie, o preciziune și o flexibilitate, pe care abia le pot dobîndi limbile după o lungă și stăruitoare cultivare »[2].

În adevăr, meritul traducătorului constă în lupta pentru a învinge expresiile rebarbative ale unei limbi încă improprie pentru a reda finețea, precizia și expresivitatea originalului. Această caracterizare se aplică în genere tuturor traducerilor acestei epoci, prevestitoare a marilor eforturi literare din anii « Filarmonicii ».

Trebuie de asemenea amintit aci momentul trecerii de la preocuparea de traducere literară în sine la obiectivul reprezentării scenice. În această direcție, cuvîntul hotărîtor l-au avut primele reprezentații în limba romînă: *Hecuba* de Euripide, dată de elevii « Școalei Sf. Sava » în 1819 (în traducerea lui C. Nănescu) și *Mirtil și Hloe*, pastorala lui Gessner și Florian, tradusă și reprezentată prin grija lui Gh. Asachi la 27 decembrie 1816 la Iași în casele lui C. Ghica.

PERIOADA « SOCIETĂȚII FILARMONICE »

Anii în care se desfășoară activitatea « Filarmonicii » constituie o perioadă fecundă și remarcabilă prin campania organizată în vederea creării condițiilor de dezvoltare a teatrului romînesc. Proiectul inițial îmbină două obiective de o reală însemnătate: crearea primului repertoriu în limba romînă printr-o largă acțiune de stimulare a traducerilor din literatura clasică universală, care să constituie una din condițiile dezvoltării ulterioare a dramaturgiei originale — și pregătirea primelor cadre de actori pentru teatrul romînesc în formație.

[1] « *Britanicu*, dela Rasin », traducere de I. Văcărescu, tip. lui Eliade, Buc., 1861; prefața *La cititori*.

[2] Al. Odobescu, *Poeții Văcărești*, în *Opere*, I, Clasicii romîni, Buc., ESPLA, 1955, p. 224.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar valoarea acțiunii inițiate, organizate și îndrumate de conducătorii « Societății Filarmonice » depășește aceste țeluri imediate. Îndărătul lor se află spiritul de regenerare a culturii naționale, tendința patriotică de a face din teatrul romînesc un instrument de luptă împotriva ideologiei reacționare a clasei feudale în declin, de a contribui prin teatru la promovarea idealurilor înnoitor-revoluționare, la înlăturarea despotismului politic, la afirmarea ideilor de libertate și egalitate în viața socială. Alegerea pieselor pentru repertoriul elevilor « Filarmonicii » constituia principalul mijloc de trezire a conștiinței naționale și de cultivare a valorilor umane. Prezența lui Voltaire, Molière, Alfieri — autori ale căror opere condamnau tirania sau adresau o critică directă moravurilor societății feudale în genere — e, în acest sens, semnificativă. Îndeosebi, atacul voltairian împotriva despotismului și a fanatismului din *Mahomet sau Fanatismul* marca cu claritate orientarea ideologică a conducătorilor școlii. Voltaire va fi prezent în repertoriul « Filarmonicii » cu încă două piese: *Zaira*, tradusă de Eliade, în 1836, apoi în Moldova de Manolache Manu în 1837 și de G. Sion în 1844; și *Alzira sau Americanii* în traducerea lui Aristia, jucată de cinci ori în cursul anului 1836. În atmosfera de generală admirație pentru Voltaire, care se accentua în acești ani, gînditorul francez nu era prețuit numai pentru liberalismul ideilor sale, ci și pentru opera sa dramatică, care îl cucerește și pe Gr. Alexandrescu. Poetul va transpune în versuri de o reală valoare literară *Meropa* în anul 1847 și *Alzira* tipărită abia în 1875 — ultima piesă avînd și o versiune la Iași, datorită lui G. Crețianu, în timp ce *Meropa* fusese tradusă în cadrul « Filarmonicii » de Catinca Sîmboteanca.

Ceea ce impresionează în primul rînd în planul de traduceri al « Societății Filarmonice » este amploarea preocupărilor și varietatea operelor. Lista pe care o publică *Gazeta Teatrului Național* din 1836 cuprinde peste 40 de lucrări, din care numai două sînt originale [1]. Majoritatea pieselor tipărite au fost reprezentate în timpul activității « Filarmonicii » sau în anii ce au urmat desființării ei. Între autorii cei mai apreciați, Molière ocupă un loc

[1] Iată lista lucrărilor dramatice, publicată în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 3 din aprilie 1836, împărțită în trei categorii:

Tipărite: 1. Fanatismul dela Volter, de I. Eliad. 2. Amfitrion dela Molier, idem. 3. Regulu, de I. Văcărescul. 4. Ermiona, idem. 5. Eraclie dela Korneil de I. D. Ruset. 6. Prițioasele dela Molier, de D. I. Ghica. 7. Stefu nerod dela Koțebu de D. Nițescul. 8. Bădăranul boerit dela Molier de D. Cpt. Voinescul. 9. Vicleniile lui Scapin dela Molier de D. C. Rasti. 10. Sgîrcitul dela Molier de D. I. Roset. 11. Gemenii din Bergam dela Florian de D. Praporg. I. Florescul. 12. Triumful amorului compus de D. Winterhalder. 13. Actorul fără voe, idem.

Subt tipar: 14. Sicilianul sau amorul zugrav de D. St. Burchi. 15. Grădinarul orb sau Aloiu înflorit dela Coțebu de D. I. Văcărescul. 16. Văduva vicleană dela Goldoni de D. C. Moroiu. 17. Virginia dela Alfieri de D. C. Aristia.

Cele ce sînt a se tipări: 18. Matilda compusă de C. Boliac. 19. Saul dela Alfieri de C. Aristia. 20. Mariano Faliero dela Biron de I. Eliad. 21. Zaira dela Volter de I. Eliad. 22. Intriga și amorul dela Șiler de D. Col. Cîmpineanul. 23. Cina între prieteni de D. I. Roset. 24. Nebunul dela Peron, de idem. 25. Încurcătura dela Coțebu de D. G. Munteanul. 26. Doctorul fără voe dela Molier de D. Maiorul Voinescul. 27. George Dandin sau Bărbatul cornat dela Molier, de idem. 28. Silita căsătorie dela Molier de D. C. Aristia. 29. Amorul doctor dela Molier de D. M. Florescul. 30. Crispen sau rivalul stăpînă-său de D. St. Burchi. 31. Turcare de idem. 32. Bolnavul imaginar dela Molier de D. Gr. Grădișteanul fiu. 33. Les amans magnifiquets dela Molier de D. C. Rasti. 34. Misantropia sau Pocăința dela Coțebu de D. căpit. Voinescul. 35. Demoazela Aise de idem. 37. Somnambula sau insomnumbla dela Shrib D.la Smărăndița Porumbaru. 39. Nepotul în locul unchiului de D. Vinterhalder. 40. Junia lui Carol al II de D. Căpit. Voinescul. 42. Meropa dela Volter de D-na Catinca Sîmboteanca. 43. Britanicu dela Rasin de D. I. Văcărescul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

central în repertoriu. Astfel, chiar al doilea spectacol al elevilor școlii a fost *Amorul doctor* — totodată și prima comedie reprezentată în cadrul « Societății Filarmonice », tradusă de M. Florescu și care a avut un succes egal cu tragedia *Mahomet*.

Alegerea pieselor lui Molière pentru a fi tipărite și jucate indică preferința pentru operele în care e prezentă satira antifeudală (*Amfitrion*, *Silita căsătorie*), în care se accentuează critica burgheziei ce imită felul de viață aristocratic și aspiră la titluri de noblețe (*Georges Dandin*, *Bădăranul boierit*) sau se dezvăluie frivolitatea și impostura falsului rafinament cultural (*Prețioasele ridicole*). Critica societății feudale e un aspect major al teatrului molieresc. Ea apare direct în *Amfitrion* (piesă tradusă de Eliade și reprezentată în 1835), al cărei conflict: legenda iubirii abuzive a lui Jupiter pentru Alcmena, soția generalului teban, disimulează cu greu satira moravurilor versailleze. Stilul traducerii, familiar și vioi, potrivit pentru dialogul personajelor în conformitate cu originalul, denotă experiența unui scriitor cu reale preocupări literare. Tema căsătoriilor determinate de interese materiale, răpind libertatea de manifestare a sentimentelor proprii, e tratată de Molière în *Silita căsătorie*, *Avarul*, *Dl. de Pourceaugnac*. Cea dintîi, tradusă de C. Aristia și reprezentată la 11 martie 1835, a provocat o substanțială critică în *Curierul romînesc* [1]. A doua, puternică comedie de caracter, a fost tradusă în 1836 sub titlul *Zgîrcitul* de I. Ruset, fiind reprezentată de elevii « Filarmonicii » în 1836. Lipsită de calități literare și urmărind o adaptare la societatea epocii, traducerea transformă personajele în tipuri autohtone; eroii lui Molière devin astfel: Despa, jupîn Moise zaraful, meșterul Ciuflea (bucătar — lacheu — vizitiu), Solcan, sluga lui Cleant, jupîneasa Păuna, slujnica lui Arpagon, Mierliță, Obrăzor etc. [2]. Expresii vulgarizante («trage-te» în loc de «retire-toi» ș.a.) fac dovada mediocrei calități a limbii utilizate. Aceeași relativă valoare literară o are și *D. de Pursoniac*, traducere de Gr. Grădișteanul, în care se întrevede aceeași tendință de localizare a acțiunii în mediul romînesc.

Prețioasele (*Les précieuses ridicules*), în care critica antifeudală — cu toate aparențele contrarii — conturează conflictul scriitorului cu lumea feudalo-catolică, piesă reprezentată către sfîrșitul anului 1835 în traducerea lui I.D. Ghica, exprimă aceeași orientare a repertoriului către satira socială. Incontestabil superioară celorlalte traduceri din Molière, *Prețioasele* aduc și ele o notă autohtonă prin folosirea unor expresii «autentic bucureștene» în dialogul lui « Mascarilie » sau a lui «Gorgibù», a unor autentice provincialisme (« chiratițe » în loc de jupînese) [3], dar păstrează totuși un caracter literar incontestabil, la care contribuie în largă măsură prezența neologismelor în mare număr. De altfel, în 1850, comedia lui Molière va primi o nouă versiune romînească în traducerea Elenei Stamate, care în prefață va încerca să stabilească un paralelism între epoca lui Molière și aceea de «regenerare» culturală de la mijlocul secolului al XIX-lea în țările noastre [4].

Critica molierească, nuanțată și variată, prezentă și în comediile de moravuri ca și în farse sau comedii ușoare, va fi cunoscută de publicul « Filarmonicii» și prin alte piese traduse sau reprezentate. Printre acestea, menționăm: *Vicleniile lui Scapin* în traducerea lui C. Rasti, reprezentată cu succes de

[1] *Curierul romînesc*, VI, 1835, nr. 73, p. 173.

[2] N. Iorga, *Molière în românește*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 1—3, p. 1 și urm.

[3] *Ibidem*, p. 6.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elevii școlii la 30 octombrie 1835 [1]; *Doctorul fără voe*, comedie tradusă de maiorul I. Voinescu și jucată în luna noiembrie a aceluiași an; *Sicilianul sau Amorul zugrav*, al cărui traducător St. Burchi pare a-i fi găsit o formă arhaică plăcută [2]; *Bădăranul boierit* (*Le bourgeois gentilhomme*), tradusă de căpitanul Voinescu II și reprezentată la sfîrșitul carnavalului din anul 1836; *Georges Dandin sau bărbatul cornat în părere* în traducerea lui Gr. Grădișteanu-fiul [3]. Toate aceste traduceri — fără a atinge un nivel literar corespunzător « originalelor » franceze — reușesc să familiarizeze publicul romînesc cu un număr remarcabil de comedii molierești, la care C. Negruzzi va adăuga, în 1850, patru scene în versuri din *Femeile savante* [4].

Linia antifeudală a orientării traducerilor va fi continuată prin preferința pentru opera lui Vittorio Alfieri, din care C. Aristia traduce tragediile *Virginia* și *Saul*; prima tipărită în 1836 și reprezentată în același an, ultima, anunțată de *Gazeta Teatrului Național* [5] și reprezentată cu succes la 2 decembrie 1837, pentru a fi reluată în ianuarie a anului următor [6] și care va figura și în repertoriul trupei lui C. Caragiale. E probabil că traducerile au fost făcute din limba greacă, de aceea e greu de apreciat calitățile lor literare în raport cu « originalul » italian, dar căldura și patosul nu lipsesc stilului lui Aristia. Alfieri va fi prezent în literatura noastră dramatică și prin alte două tragedii: *Filip* și *Orest*, traduse în 1847 de colegul și adeptul lui Eliade, Simion Marcovici; traducător apreciat pentru calitatea limbii literare, despre care Eminescu scria că « face parte din generația aceia care a prefăcut limba romînă în limbă literară » [7].

Dintre traducerile operelor clasice, publicate și reprezentate în cadrul activității « Filarmonicii », face parte și: *Văduva vicleană* (*La vedova scaltra*) de C. Goldoni, apărută și jucată în 1836. Traducerea, datorită profesorului de la școala « Sf. Sava » C. Moroiu, nu e lipsită de vioiciunea dialogurilor, de oarecare degajare în expresia literară, dar folosește încă forme improprii (stravagante, iubeț, ikspresia) și grecisme (a « apromitimisi » — a prețui), prezentînd și unele reducții sau ușoare schimbări de text, pentru ca opera să devină mai accesibilă publicului.

Dar atît lista operelor traduse cît și repertoriul dovedesc un spirit critic insuficient, care se accentuează în ultima perioadă a activității « Societății Filarmonice », deviind de la principiile inițiale expuse de Eliade, care au stat la temelia primei școli de teatru romînesc. Alături de atîtea piese de valoare menționate mai sus, își fac loc comediile lui Aug. von Kotzebue: *Ceasul de seară* (1830), *Grădinarul orb sau Aloiul înflorit* (1836), traduse de I. Văcărescu și jucate în anii respectivi, *Stefu nerod* (traducere de I. Nițescu) reprezentată în 1835, *Încurcătura* (*Der Wirtwarr oder der Muthwillige*) în traducerea lui Gavril Munteanu, jucată în 1836 și în fine melodrama *Mizantropia și pocăința* (tradusă de Voinescu II), printre ultimele piese reprezentate, pe nedrept elogiată în raport cu valoarea ei de B. Catargi, într-o cronică entuziastă [8].

[1] *Gazeta Teatrului Național*, noiembrie 1835, p. 8—11.

[2] N. Iorga, *op. cit.*, p. 7.

[3] *Gazeta Teatrului Național*, nr. 3 din 1836, anunța ca traducător pe maiorul Voinescu.

[4] *Zimbrul*, I, 1850, nr. 19, 20 și 21 din 4, 7 și 11 septembrie.

[5] *Gazeta Teatrului Național*, nr. 3 din 1836.

[6] *Curierul romînesc*, VI, 1837, nr. 50, din 16 decembrie, p. 199: *Teatrul Național*.

[7] *Un student romîn la Pisa și Paris: Simion Marcovici*, în *Revista istorică*, XV, 1929, nr. 1—3, ianuarie — martie.

[8] *Gazeta Teatrului Național*, II, 1836, p. 94—96.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezența lui Kotzebue, ale cărui piese dovedeau doar un meșteșug al construcției, fără a pune în valoare un conținut de idei superioare, e o mărturie a insuficienței spiritului critic al conducătorilor « Filarmonicii ». De altfel în seria traducerilor reprezentate de elevii « Filarmonicii » în 1836 se înscriu și *Crispen rivalul stăpîne-său*, tradus de St. Burchi, *Cina între prieteni* de I. Ruset, *Nepotul unchiului* (după L.B. Piccard) și *Gemenii din Bergam* (după Florian).

Traducerile unor piese din dramaturgia clasică universală nu lipsesc, dar — cum se întîmplă cu: *Britannicu* și *Regulu*, traduse de I. Văcărescu, *Meropa* în traducerea Catincăi Sîmboteanu ș.a. — ele nu se pot reprezenta, fie din cauza cenzurii, fie din cauza că publicul, greșit orientat sub influențe exterioare, preferă comedia și vodevilul, dramei și tragediei [1]. Scena era inundată de mulțimea traducerilor, imitărilor, localizărilor străine.

Totuși, prin piesele de valoare reprezentate în cursul activității ei, « Filarmonica » dăduse un impuls operei traducătorilor, care-și vor continua munca literară, contribuind la perfecționarea limbii și la crearea condițiilor pentru dezvoltarea teatrului romînesc.

TRADUCERI ȘI PRELUCRĂRI DUPĂ ÎNCETAREA ACTIVITĂȚII « SOCIETĂȚII FILARMONICE »

Este greu de alcătuit un tablou cuprinzînd numele tuturor operelor traduse din anii declinului « Filarmonicii » pînă la mijlocul secolului — încercînd și o apreciere de valoare asupra lor. Ceea ce caracterizează această perioadă e în primul rînd avalanșa de melodrame și comedii, explicabilă prin influența repertoriului trupelor străine (Hette, Frisch, Fillol), care abunda în acest gen și a căror activitate nu rămînea fără ecou în cercurile « aristocrate » ale publicului romînesc de teatru.

Kotzebue va fi un autor preferat în repertoriul elevilor « Conservatorului filarmonic-dramatic » din Iași, căruia Gh. Asachi cu spiritul său eclectic nu reușise să-i imprime un caracter elevat la nivelul celui al « Filarmonicii ». Din opera acestui autor tradusese S. Botezat în 1835, comedia: *Uniforma lui Wellington*, jucată de C. Caragiale la Botoșani în 1838; apoi Asachi: *Văduva vicleană sau temperamentele* (*Die schlaue Witwe oder die Temperamente*) încercînd totodată o localizare cu personaje autohtone: M-ma Trandafila, Dl. Boureanu, Maiorul Tulbure etc., și melodrama *La Pérouse* (*Lapeirus*), cu care inaugura la 27 februarie 1837 prima stagiune de reprezentații a elevilor « Conservatorului ».

Din opera dramatică a lui Kotzebue, Asachi va mai traduce pentru repertoriul Conservatorului: *Pedagogul* (jucată la 12 noiembrie 1837) și *Fiul pierdut*, reprezentată în luna următoare; C. Negruzzi va prelucra: *Fiul Conservatorului*, iar în 1840, M. Kogălniceanu va face să apară în *Cantora Foii sătești*, comedia: *Orbul fericit*, în timp ce Iancu Ganea va traduce în 1842 *Robii*, istorie dramatică în 3 acte.

[1] În articolul *Cugetări asupra teatrului*, Voinescu II deplînge dispariția tragediei din repertoriu și apariția comediei-vodevil (« monstru mic ») — *Gazeta Teatrului Național*, 5, 1836, p. 7—8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu toate eforturile meritorii ale lui Alecsandri, în scurtul timp cît a trecut la conducerea teatrului moldovean împreună cu Negruzzi și Kogălniceanu (1840), de a deschide calea dramei istorice și comediei de caracter în repertoriu, linia traducerilor îmbină în mod constant preocuparea pentru melodramă și comedie ușoară, în care își afirmă prezența scriitori de largă circulație în teatrul european al epocii. Din literatura dramatică franceză va fi preferat *Eug. Scribe*, alături de autorii de melodrame: Ducange și Dumanoir, de Al. Duval, Al. Dumas, din care poetul Hrisoverghi tradusese *Antony* în 1837, Dupentry, a cărui dramă istorică: *Napoleon la Schönbrunn și Sf. Elena* va fi tradusă de I. Văcărescu în 1847.

Popularitatea lui Scribe constituia un fenomen generalizat în teatrul epocii. Deși, după cum spune un contemporan al său, el « nu a aspirat niciodată la titlul de poet. . . », « în majoritatea orașelor Europei și chiar în provinciile noastre, nu era cunoscut decît un singur nume: acela a lui Scribe »[1]. Din opera lui se traduce și se adaptează un număr impresionant de piese. După *Nebunul din Péron* (comedie într-un act, tradusă de I. Ruset și reprezentată în anii « Filarmonicii »), Em. Filipescu va traduce, într-o proză fără merite literare, melodrama: *Dix ans de la vie d'une femme ou les mauvais conseils* (sub titlul: *Zece ani din viața unei femei sau sfătuirile rele*), reprezentată la 1 octombrie 1844 pe scena teatrului ieșean; Iancu Văcărescu va traduce în 1847: *Bertrand și Raton sau arta de a conspira*, comedie amuzantă inspirată din evenimentele revoluționare de la 1830, a cărei apariție trebuie pusă în legătură cu atmosfera din preajma revoluției noastre de la 1848. Însuși Negruzzi, care tradusese fragmente din *Femeile savante* sau dramele istorice ale lui Victor Hugo: *Angelo, tiranul Padovei* (1837) și *Maria Tudor*, dovedindu-și preferința pentru marii autori clasici și romantici, scrie o adaptare după comedia *La Quarantaine* de Scribe și Mazères, sub titlul *Carantina*, jucată la Iași în stagiunea 1847—1848 și la Craiova în 1851 [2]. Aceasta e una din cele mai bune traduceri-prelucrări ale lui Negruzzi, în care scriitorul urmărește textul francez cu claritate, « localizează » acțiunea în cadrul specific al societății moldovene, transformă numele personajelor dîndu-le un aer autohton și păstrează corespondența versurilor în cupletele vodevilului [3].

Talentul literar al lui Negruzzi, atestat printre altele de traducerea fragmentelor din *Femeile savante* care, cu toată libertatea versificației păstrează tonul satiric molieresc și valorifică situațiile comice ale « originalului » francez, va căuta să se afirme în prelucrarea altor piese variate de inegală valoare. Astfel e comedia lui Voltaire: *Nanine ou les préjugés vaincus* [4] — la rîndul ei, inspirată din romanul lui Richardson: *Pamela* — în care scriitorul francez atacă prejudecățile nobiliare ale aristocrației franceze în declin și face să triumfe, pe plan ușor melodramatic, inocența, onestitatea și bunul simț al omului simplu; traducere în versuri, cu o susținută atenție la fiecare scenă. Urmînd gustul pentru vodevil și melodramă, Negruzzi traduce în 1838: *Pensionatul de fete în vreme de război*, comedie naivă de A. d'Ennery și E. Cormon, jucată în stagiunea 1847—1848 a teatrului moldovean [5], pre-

[1] Eug. de Mirecourt, *Scribe*, Bruxelles, Alph. Lebègue, 1859, p. 84.

[2] I. Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine*, 1940, p. 65 și 19.

[3] Vezi și N. Iorga, *Istoria literaturii romîne în sec. XIX*, III, p. 107.

[4] V. Ghiacioiu, *Identificarea unor tilmăciri ale lui C. Negruzzi*, în *Revista istorică romînă*, 1935—1936, vol. V—VI, p. 349.

[5] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, II, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cum și melodrama: *Trei zeci de ani sau viața unui jucător de cărți* de Ducange și Dinaux (1835), reprezentată apoi constant pe scena ieșeană în anii următori, în prefața căreia Negruzzi motivează alegerea piesei pe linia scopului educativ-moral al teatrului. În fine chiar *Muza de la Burdujeni*, considerată mult timp ca lucrare originală, a fost identificată ca o « localizare » după comedia lui Th. Leclerq: *La Sapho de Quimpercorentin* [1]. Dar adaptarea la specificul vieții moldovene, utilizarea unor procedee originale în crearea comicului, modificarea situațiilor, caracterului și a identității personajelor accentuează valoarea piesei — asemenea comediilor inițiale ale lui Alecsandri — în cadrul repertoriului național.

În ceea ce privește teatrul lui Scribe, atractiv prin vioiciunea dialogului și virtuozitatea construcției, el va continua să rămînă în atenția traducătorilor, cu toată lipsa problematicii sociale și a unui conținut de idei progresiste — marcînd evoluția gustului public către comedia frivolă și vodevil, vizibilă încă din ultima perioadă a activității « Filarmonicii ». Autor « la modă » pe scenele teatrelor străine, cunoscut la noi încă din 1833, din spectacolele trupelor: franceză (Jean Hette) și germană (Th. Müller), care joacă un mare număr de piese — de la *Somnambula* și *La dame blanche* la *Fra Diavolo*, *Paharul cu apă* și *Robert le diable* — Scribe va fi tradus și reprezentat prin adaptări, chiar netipărite, ale căror titluri indică și frivolitatea subiectelor (*La lune de miel*, *Însurățeii sau țăranii* adaptare de M. Millo, *Michel et Christine*, *Les deux précepteurs* — *Doi dascăli pricepuți* etc.).

Prelucrările și traducerile din melodramele sau comediile frivole ale timpului sînt frecvente. Cele mai multe au satisfăcut repertoriul teatrului moldovean, indicînd indirect nivelul scăzut al orientării « Conservatorului filarmonic-dramatic » îndrumat de Gh. Asachi. Între 1836 și 1840 sînt traduse astfel și reprezentate: *Hermiona sau mireasa lumii celeilalte* de Th. Ziegler (traducere de I. Văcărescu), *Două bilete sau cumpărătorul nerod*, prelucrare de I. Crețeanu după Florian, *Contrabandul sau întunecimea din lună*, prelucrare de Gh. Asachi, *Plumper sau amestecătorul în toate*, după I. F. Junger de Asachi (comedie jucată de C. Caragiale în 1838 la Botoșani), *Abelino, banditul cel mare* (1840) etc. Pînă la 1850, adăugăm pieselor discutate în cuprinsul capitolului: *Campanatorul de la Sf. Paul*, după Bouchardy (versiunea lui I. Teulescu din 1844 și a lui M. Burada din 1849), *Recrutul rescumpărat*, prelucrare de I. Vernescu, jucată la 7 iunie 1845, în care-și face debutul Iorgu Caragiale; *Jarvis*, adaptare de I. Ruset (1845) apreciată într-o cronică din *Curierul romînesc* [2]. *Robert, șeful banditilor*, traducere de comisul Al.Vasiliu după versiunea franceză a lui Lamartiller, inspirată din *Hoții* lui Fr. Schiller (1847), *Omul din codrul negru*, prelucrare după Boiré și Frédéric, spectacol elogiat în activitatea teatrală a lui C. Caragiale.

În același timp însă, o serie de traduceri din dramaturgia universală mărturisesc intenția unor oameni de cultură ai vremii de a depăși nivelul scăzut al gustului public în această perioadă. Căci, cu toate oscilațiile ei contradictorii în anii de declin, « Filarmonica » nu renunțase cu totul la criteriul de valoare artistică-ideologică în selecția operelor pentru repertoriu. Astfel, colonelul C. Cîmpineanu dădea la lumină prima versiune în limba romînă a dramei lui Schiller: *Intriga și amorul* (!). În 1843 e anunțată *Fedra*,

[1] N. I. Popa, C. *Negruzzi traducător*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, VIII, 1958, nr. 2, p 220 și urm.

[2] *Curierul romînesc*, 1845, nr. 87, p. 315.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« tragedie în cinci acte », tradusă de S. Fălcoianu, precum și drama lui Marmontel: *Belizarie*, transpusă în limba romînă de eruditul S. Marcovici. În fine, în septembrie 1845, va apare *Gil Blas*, comedie în trei acte de Le Sage în traducerea aceluiași Fălcoianu, în timp ce C. Goldoni e mai de înainte prezent cu comedia sa: *Camerierul (!) la doi stăpîni.*

Dar fenomenul cel mai interesant în această perioadă de influențe contradictorii îl constituie prezența lui W. Shakespeare printre clasicii traduși din literatura universală. Alegerea primei tragedii shakespear-iene pentru a fi tradusă în limba romînă — *Iuliu Cezar* în 1844 — nu e întîmplătoare. Piesa apare într-un moment de agitație și pregătire revoluționară și prin acțiunea ei care marchează lupta împotriva tiraniei corespunde luptei pentru libertate afirmată în anii premergători revoluției de la 1848. După traducerile lui Eliade din Byron (*Marino Falieri* — 1838 și *Ambii Foscari* — 1839), care servesc prin exemple eroice acțiunea conspirativă, tragedia lui W. Shakespeare vine să întregească atmosfera revoluționară a timpului. Traducerea operei, datorită căpitanului S. Stoica, e făcută după versiunea franceză a lui Horace Meyer (Paris, 1835) și prezintă uneori expresii labile pînă la devierea sensului — introducînd și unele « interpolări » personale [1] —, în timp ce pentru punerea în scenă urmează indicațiile altor traduceri franceze (B. Laroche sau Guizot). Dar apariția ei e, incontestabil, un moment important în istoria legăturilor teatrului nostru cu dramaturgia clasică universală, chiar dacă piesa nu va fi reprezentată în această formă.

Iuliu Cezar nu a fost singura tragedie a lui William Shakespeare apărută în această perioadă. Ea a fost urmată de: *Othello*, *Romeo și Julieta* în 1848, *Macbeth* în 1850, iar după această dată de *Shylock* și *Hamlet* — traduceri mediocre după versiunile franceze ale timpului (*Othello* de Toma Al. Bagdad după ediția Letourneau și *Macbeth* de St. Bîgescu după ediția Horace Meyer) care nu reușesc să atingă un real nivel artistic și nici nu au văzut în acel timp lumina rampei. Numai *Shylock* (*Shylock sau învoiala de sînge*), tradusă de Al. Vasiliu, a fost jucată de Millo în 1853—1854, iar *Hamlet* în prelucrarea lui D. Economu — după varianta franceză a lui Al. Dumas și Paul Meurice — va fi reprezentat de M. Pascaly la Bossel, începînd din 1866[2].

★

Pentru etapa inițială de dezvoltare a teatrului romînesc, traducerile din dramaturgia străină au reprezentat năzuința de integrare a culturii naționale în circuitul literaturii universale prin cunoașterea operelor de valoare și idealurilor ei înaintate. În același timp însă, pe lîngă orientarea ideologică progresistă care a servit lupta antifeudală pe linia ideilor « luminismului » raționalist, activitatea organizată a traducerilor a pregătit bazele primului repertoriu al teatrului romînesc. Anii « Filarmonicii » îndeosebi au fost, sub acest raport, o perioadă fecundă, în care s-au afirmat în egală măsură ideea luptei antidespotice, idealurile generoase ale toleranței și rațiunii — alături de obiectivul imediat al stimulării forțelor creatoare pe planul literaturii și al teatrului. Semnificația acestei entuziaste activități e cu atît mai impresionantă,

[1] I. Horia Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée*, 1938, nr. 70, aprilie—iunie, p. 254 și urm.

[2] *Ibidem*, p. 259.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu cît ea apare ca un impuls hotărîtor chiar pentru etapa ce a urmat dezmembrării «Societăţii», în cursul căreia — cu toată alunecarea pe linia unui repertoriu frivol — traducerile din: Schiller, Lessage, Goldoni şi Shakespeare mărturisesc preocuparea de a valorifica în teatrul naţional opere de largă rezonanţă ideologică-artistică din dramaturgia universală.

Convinşi de însemnătatea creării gustului pentru literatură şi artă în condiţiile primului contact cu operele de valoare universală, traducătorii au devenit, pînă la un punct, ei înşişi creatori prin găsirea formei literare potrivite în limba romînă, prin simplificări intenţionate şi prin «adaptarea» acţiunii şi personajelor la atmosfera mediului romînesc. Acesta e rostul «prelucrărilor» şi «localizărilor», al căror scop urmărea trezirea interesului pentru teatru, căutînd un limbaj comun pentru a satisface nivelul intelectual al cititorului sau spectatorului neiniţiat şi trebuie să arătăm că şi cei mai talentaţi scriitori ai timpului, Negruzzi şi Alecsandri — ultimul îndeosebi în prima perioadă a creaţiei sale — au folosit din plin acest mijloc de a pătrunde în sînul publicului. De aceea perioada traducerilor şi a «prelucrărilor» constituie pentru dezvoltarea teatrului romînesc etapa iniţială a contactului cu literatura dramatică universală, care a pregătit calea afirmării dramaturgiei originale.

ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕРАБОТКИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX В.

РЕЗЮМЕ

В настоящей статье автор рассматривает переводы и переработки произведений мировой драматургии в эпоху зарождения румынского театра. Подчеркнув значение переводов в развитии оригинальной драматургии, автор выделяет три этапа. Первый предшествует деятельности «Филармонического общества» (в конце XVIII в. и начале XIX в.). В этот период, благодаря переводам с греческих текстов, румынская публика опосредствованно ознакомилась с творчеством П. Метастазио (1784), из произведений которого упомянем *Милосердие Тита* в переводе А. Белдимана (1784) и *Ахилл в Скиросе* в переводе Иордаке Слэтиняну (1797), к которым следует добавить и отрывки из *Фемистокла* (перевод с итальянского И.Будай-Деляну). Одними из первых драматургов, произведения которых частично были переведены на румынский язык, явились Вольтер и Мольер: А. Белдиман перевел «Трагедию Ореста» (1820), а Л. Херделиус «Скупого» (1819).

Второй этап переводческой деятельности носит отпечаток стремления «филармонического общества» создать репертуар, необходимый румынскому обществу. На этот раз в основе выбора произведений для перевода лежит патриотическая идея борьбы против феодального строя того времени. Поэтому ведущее место уделяется тем пьесам, которые проникнуты духом социальной критики и борьбы с тиранией. Предпочтение отдается драматургии Вольтера и Мольера. Первый представлен трагедией *Магомет или фанатик* (впервые исполненной учениками «Филармонической школы») в переводе М. Элиаде-Рэдулеску, трагедией *Альзира*, в переводе К. Аристии и трагедией *Меропа* в стихотворном переводе Г. Александреску; второй — комедиями *Амфитрион*, *Жорж Дандэн*, *Проделки Скапэна*, *Скупой*, *Г-н де Пурсоньяк*, *Врач поневоле*, *Смешные жеманницы* и, наконец, открывками из комедии *Ученые женщины* (в блестящем переводе К. Негруцци). С другой стороны, об антифеодальном направлении репертуара свидетельствует как перевод произведений В. Альфиери — *Виргиния* и *Саул* (пер. К. Аристия), *Филипп*, *Орест* (пер. С. Маркович), так и перевод «Хитрой вдовы» К. Гольдони (пер. К. Морою, 1836).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

К сожалению, третий этап переводческой деятельности — после закрытия «филармонического общества» в результате интриг официальных кругов — не достигает уровня предшествующего периода. Модным автором становится Скриб (а также Коцебу), что указывает на предпочтение, оказываемое мелодраме и легкой комедии. Все же, несмотря на это направление, около 1850 г. осуществляется перевод (косвенным путем с французского языка) и шекспировских трагедий: *Ромео и Джульета* (1848), *Макбет* (1850), *Венецианский купец* (1854) и *Гамлет*, которого М. Паскали, начиная с 1866 г. играет в зале Боссель.

TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS DE LA DRAMATURGIE UNIVERSELLE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX[e] SIÈCLE EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

L'article est consacré aux traductions et adaptations roumaines de la littérature dramatique universelle dans la période de début du théâtre roumain. Après avoir souligné l'importance des traductions pour le développement de la dramaturgie nationale, l'auteur distingue trois étapes. Dans la première, antérieure à la création de la « Société philharmonique » et qui va de la fin du XVIII[e] au commencement du XIX[e] siècle, le public roumain apprend à connaître — surtout de façon indirecte par les traductions faites sur des versions grecques — l'œuvre de Métastase, dont nous citerons les traductions de *La Clémence de Titus* par Al. Beldiman (1784) et d'*Achille à Scyros* par Iordache Slătineanu (1797), auxquelles il convient d'ajouter des fragments de *Thémistocle*, traduits de l'italien par I. Budai-Deleanu. Voltaire et Molière sont parmi les premiers écrivains dont l'œuvre dramatique ait été partiellement traduite en roumain, avec *L'Oreste* de Voltaire traduit par Al. Beldiman sous le titre *Tragedia lui Oreste* (1820) et *L'Avare* de Molière traduit par L. Herdelius (1819).

La seconde étape de cette activité de traduction porte la marque des efforts persévérants déployés par « L'Ecole philharmonique » pour la constitution du premier répertoire théâtral en langue roumaine. Cette fois le choix des œuvres traduites répond aux buts patriotiques de la lutte contre le régime féodal de l'époque. Aussi la première place est-elle réservée aux pièces à thème social et à celles qui s'attaquent à la tyrannie. Voltaire et Molière sont les deux auteurs préférés, le premier pour ses tragédies: *Mahomet ou le Fanatisme* (première représentation donnée par les élèves de l'« Ecole philharmonique ») traduite par I. Eliade-Rădulescu, *Alzire*, traduite par C. Aristia, et *Mérope*, traduite en vers par Gr. Alexandrescu; le second par *L'Amphitryon*, *Georges Dandin*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'Avare*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Précieuses ridicules* et des fragments des *Femmes savantes* (remarquablement traduits par C. Negruzzi). D'autre part le caractère antiféodal du répertoire est marqué par l'œuvre d'Alfieri, dont Aristia traduit *Virginie* et *Saül*, et S. Marcovici *Philippe* et *Oreste*, ainsi que par la comédie de Carlo Goldoni, *La Veuve avisée* (traduite en 1836 par C. Moroiu).

La troisième étape des traductions — après la dissolution de la « Société philharmonique » à la suite des intrigues officielles — n'atteint pas au niveau de la période précédente. Les auteurs à la mode sont Scribe et Kotzebue, ce qui dénote les préférences du public pour la comédie frivole et le mélodrame. En dépit de cette nouvelle orientation, il convient de citer, aux environs de 1850, les traductions de quelques tragédies de Shakespeare d'après des versions françaises. Ce sont *Roméo et Juliette* (1848), *Macbeth* (1850), *Shylock* (1854) et surtout *Hamlet*, joué à partir de 1866 par M. Pascaly sur la scène de la salle Bossel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIVIRE ASUPRA NOII CREAŢII ROMÎNEŞTI PENTRU PIAN

de ELENA ZOTTOVICEANU

După cum s-a arătat într-un articol precedent evoluţia creaţiei romînești pentru pian s-a desfășurat de la începuturile ei pînă astăzi sub semnul căutării formei specifice capabile să exprime un bogat conţinut de viaţă. George Enescu este cel care a găsit calea către forma naţională potrivită exprimării unui înalt mesaj uman, împletind cu o intuiţie genială elementele populare romînești cu mijloace de expresie derivate din marea tradiţie muzicală europeană. Această sinteză, realizată la un nivel de desăvîrșită măiestrie artistică, continuă, bineînţeles pe un plan superior, strădaniile începuturilor şi este totodată temelia pe care se dezvoltă arta muzicală romînească contemporană.

Creaţia pentru pian, ca şi întreaga noastră creaţie muzicală actuală, are misiunea de a prelua, continua și îmbogăţi strălucitul exemplu enescian. Din capul locului, trebuie precizat că nu este vorba de copierea stilului marelui compozitor, ci de adîncirea şi dezvoltarea principiilor sale. Efectuată în spiritul realismului socialist, continuarea tradiţiei enesciene capătă astfel sensuri noi, fiind ferită de primejdia epigonismului sau a pastișării. Urmărirea filonului enescian nu înseamnă cîtuși de puţin limitarea evoluţiei creatorilor şi direcţionarea lor pe o cale dinainte trasată. Dimpotrivă, ea le deschide orizonturi largi, dîndu-le o bază temeinică pentru dezvoltarea liberă a personalităţii în sensul cel mai potrivit ei. O dovadă grăitoare este faptul că fiecare dintre compozitorii noştri, mai vîrstnici sau mai tineri, educaţi în spiritul înaltei arte enesciene, au evoluat personal şi independent pe căi diverse de exprimare. Astfel, dacă Mihail Jora purcede de la postromantismul german, și Anatol Vieru este într-o oarecare măsură influenţat de severitatea artei lui Șostakovici, Liviu Glodeanu de pildă afirmă o certă atracţie către impetuozitatea dură a unui Stravinski, iar la Aurel Stroe sau Tiberiu Olah se poate constata filiaţia bartokiană. Repetăm, nu e vorba de a pastișa mari modele, ci de a aborda căi deschise de ele, pentru o cît mai fidelă reflectare a sensibilităţii omului de azi, a fenomenelor epocii măreţe pe care o trăim.

În această lumină, proprie întregii muzici romînești de azi, trebuie privită și creaţia pianistică din ultimii ani. Pentru ilustrarea celor spuse mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sus, vom cita cîteva din succesele înregistrate de literatura pianistică din 1958 încoace. Desigur, au existat și nereușite, dar nu ne vom opri asupra lor, căci nu reușita sau nereușita sînt esențiale, ci căutarea unor soluții valabile, căile care duc către ele. Referindu-ne la lucrări scrise sau prezentate publicului în ultimii patru ani, vom extrage cîteva exemple semnificative pentru drumul pe care pășește azi creația noastră de pian.

Și acum, ca și în trecut, printre cele mai valoroase creații se numără lucrările lui Mihail Jora. La o vîrstă cînd alții subzistă numai din experiența acumulată, Mihail Jora este într-o mereu rodnică și efervescentă căutare creatoare. Fiecare lucrare nouă se conturează cu o fizionomie particulară și cu un aport propriu la împlinirea operei compozitorului. În continuă evoluție, creația lui Jora tinde, eliminînd pe parcurs tot ce i-ar putea stăvili mersul înainte, spre îmbogățirea limbajului cu noi modalități de a reda cu emoție și plasticitate aspecte esențiale ale vieții. În această evoluție, ultimele lucrări pentru pian — *Sonatina op. 44*, *Piesele pentru copii* și *Preludiile op. 42* — reprezintă modele de înaltă măiestrie.

Sonatina — construcție solidă și degajată în același timp, păstrează tiparele clasice ale sonatei. După o primă parte concisă și echilibrată, partea lentă aduce o melodică de largă respirație. Finalul, un rondo spiritual, este străbătut din loc în loc de o undă de lirism care amintește vag de atmosfera părții precedente. Melosul popular nu este prezent prin citate sau melodii, ci printr-o subtilă impregnare a limbajului cu ritmuri și intonații fugare, cu inflexiuni modale, care fac ca lucrarea să poată fi ușor localizată.

Aceeași eleganță și echilibru în construcție se vădesc în cele 13 *Preludii op. 42*. Formînd un ciclu unitar și totuși variat, *Preludiile* epuizează în succesiunea lor cele 12 tonalități, ultimul revenind la do major. Reeditînd într-un limbaj contemporan formula chopiniană a ciclului de preludii organizat după criterii tonale, Mihail Jora nu rezolvă numai o problemă de formă, ci răspunde unei afinități temperamentale cu muzica romantică. Avîntul, emoția, tonul pasionat și persuasiv sînt supuse însă controlului riguros al luciditații omului de astăzi. Amator rafinat de sonorități pianistice, Mihail Jora știe să îmbrace substanța muzicală într-o scriitură strălucitoare, valorificînd cu artă resursele instrumentului, fără însă ca aceasta să devină un scop în sine. Variate ca atmosferă și expresie, preludiile se succed într-o logică perfectă, nu numai din punct de vedere al tonalității, ci și ca gradație a emoției. Dacă în *Sonatină* prezența cîntecului popular este mai puțin evidentă, în *Preludii* ea nu lasă nici o îndoială. Uneori mai discretă, apare alteori în toată claritatea, ca de pildă în *Preludiul al IV-lea*, unde pe un fundal ritmic caracteristic șerpuiește o linie melodică, adevărat model de stilizare a melodiei populare, încadrată totodată în lumea de intonații proprie autorului. Armonist prin excelență, Jora îmbină o scriitură acordică personală cu o linie melodică suplă și degajată. Elanul pe care-l transmit ultimele sale creații de pian, capacitatea sa de a se reînnoi și de a avea mereu ceva de spus cu convingere și entuziasm ilustrează ceea ce atît de frumos spunea Enescu: « Tinerețea nu este o perioadă a vieții, e o stare de spirit, o calitate a imaginației, o intensitate emotivă ».

Dacă tinerețea spirituală a lui Jora este o consecință a temperamentului său romantic, un alt compozitor, aparținînd noii generații, dovedește cu totul alte tendințe, ilustrînd prin sonata sa de pian afinitatea cu neoclasicismul contemporan, cu lirismul enescian și cu tragismul concentrat, lapidar, al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicii lui Bartók. Interesantă și personală, depășind cu mult nivelul unei lucrări de început, *Sonata* lui Aurel Stroe a intrat de curînd cu succes în repertoriul pianistic original. Aderența la creația populară, deși nu foarte evidentă, se resimte în inflexiunile modale, care străbat cu discreție țesătura melodică, ca și în structura ritmică a unor teme. În vocabularul muzical apar elemente moderne, uneori surpinzătoare, dar cu nimic tributare unei « mode », ci folosite cu gust, măsură și cu o deplină justificare expresivă. Discursul muzical lapidar, redus la esențial, aparent fragmentat dar de fapt cimentat într-o construcție solidă, evoluează liber și variat. Nimic nu este mai departe de *Sonata* lui Stroe decît monotonia. Este de ajuns să amintim de contrastul pe care îl face, în cadrul general dramatic, momentul de reală trăire poetică, cu rezonanțe enesciene, al părții lente. Despre finalul robust, pornit dintr-un unic impuls de energie — tema fugii — s-a spus că din acest punct de vedere amintește de construcția finalului *Sonatei a VII-a* de Prokofiev și ca și acesta, rezistă printr-o construcție de monolit. Căderea curbei dinamice de la sfîrșit nu reprezintă o renunțare, ci o liniștire sau poate o întrebare. Probabil că dorința de a evita convenționalul a fost unul din motivele acestui sfîrșit puțin deconcertant, care însă nu schimbă cu nimic sensul general afirmativ al lucrării. Scriitura pianistică de anvergură exploatează cu îndemînare posibilitățile de culoare ale tuturor registrelor instrumentului, tratat orchestral, dar în același timp și pianistic. Ea este supusă sensului expresiv și deși pune probleme dificile de tehnică, nu cade în virtuozitate gratuită, ocolind efectele exterioare. Contemporană prin conciziune și vitalitate, ca și prin limbajul evoluat, *Sonata* vibrează de o puternică tensiune emoțională, de o fermă hotărîre de a înfrunta și a izbîndi.

Și alți compozitori au scris în ultimii ani muzică pentru pian de bună calitate, în care se reliefează ca o caracteristică generală spiritul melodic — dar nu melodia convențională, dulceagă, ci una născută din muzica populară, cu inflexiuni modale și o mare diversitate ritmică, cu infinite posibilități de variație și dezvoltare. Dintre lucrările recente pentru pian trebuie citate lucrări valoroase ca: *Toccatta* de Zeno Vancea, *Sonata* de Tudor Ciortea, *Sonatina* de Jodal Gabor, *Sonata* de Valentin Gheorghiu, *Buciumata* de Ștefan Mangoianu, *Sonata* de Dan Constantinescu, piese mai mici de Dumitru Bughici, Diamandi Gheciu, Vinicius Grefiens, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Adalbert Winkler etc.

Un loc deosebit prin genul lor ocupă cele 30 de *Colinde alese* de Sabin Drăgoi. Seria aceasta de armonizări de cîntece populare, culese de autor în Banat, continuă colecțiile similare publicate cu vreo 30 de ani în urmă. După o întrerupere atît de lungă, Drăgoi reia o preocupare analogă cu cea arătată de Bartók pentru armonizările de folclor, ridicînd pe o treaptă superioară o tradiție caracteristică începuturilor muzicii culte românești.

O altă veche tradiție, continuată de creația de pian contemporană, este aceea a programatismului. Încă din secolul trecut, nenumărate piese de pian purtau un titlu care sugera o temă. În general era vorba doar de o denumire menită să atragă atenția, fără vreo legătură cu conținutul muzical al piesei respective, de cele mai multe ori lipsită de interes. Totuși, uneori se observă încercarea de a transpune muzical o mică acțiune, ilustrînd cîteva momente principale, cam în genul *Capriciului la plecarea fratelui iubit* de Bach. Mai tîrziu, cînd tendințele programatice au pătruns adînc în creația simfonică, pe la începutul secolului, ele se manifestă, cum este firesc, și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în muzica de pian. Un exemplu de înaltă înțelegere artistică a ideii de program îl constituie opera lui George Enescu. Este uimitor cît de armonios se contopește la el substanța muzicală cu atmosfera emoțional-poetică pe care urmărește să o transpună, sau mai precis să o evoce prin muzică. Ea se răsfrînge în cele mai mici detalii, în conținutul melodic, în armonie, în organizarea discursului muzical, care se deapănă ca un poem. Începutul făcut de el a fost continuat de o seamă de compozitori și *Impresiile de la țară* de Marțian Negrea, *Fabulele* de Paul Constantinescu sînt cele mai reușite încercări de a urma această pildă, pe căi proprii și cu soluții personale.

O ramură a muzicii programatice care s-a dezvoltat în țara noastră de-abia în ultimul deceniu este aceea a muzicii de pian pentru copii. Muzica pentru copii este prin esență programatică — ea aproape că nici n-ar putea fi concepută altfel, pentru că ar contrazice psihologia celor mici, nevoia lor de concret și lipsa de receptivitate pentru tot ce e abstract. Literatura pianistică universală numără cîteva modele clasice de muzică pentru și despre copii: Schumann, Ceaikovski, Debussy, Bartók, Prokofiev etc. descriu lumea celor mici cu adîncă pătrundere și cu mare sensibilitate și rafinament artistic. Trebuie însă deosebită muzica pentru cei mici de cea inspirată din universul lor, dar adresată în primul rînd celor mari. Și nu nivelul tehnic este determinant, ci optica. În prima categorie lumea apare văzută prin ochiul copilului, cu naivitatea, prospețimea și acea reducție la elementar, proprie lui. În cea de-a doua categorie, copilul nu este decît centrul în jurul căruia se țes situații și stări sufletești. Totul apare depărtat, ușor estompat, ca o imagine văzută printr-un ochian întors, cu înduioșarea omului matur care privește în urmă. Bineînțeles că o delimitare precisă este greu de făcut, cele două aspecte împletindu-se adesea. Dar și unul și altul lipseau din literatura noastră pianistică (pentru că nu merită să fie menționate piesele de abecedar muzical lipsite de atracție și de semnificație artistică din metodele *Do-re-mi*, *Do-re-mi-fa* ș.a.).

Trăsăturile specifice genului: simplitatea, claritatea, nu trebuie luate drept simplism, infantilism. Căci pentru copii, după cum spunea Gorki, trebuie scris ca și pentru adulți, doar mai bine. Astăzi, mai cu seamă, cînd problema educației estetice a tinerei generații capătă o importanță de stat, se impune o atenție deosebită pentru materialul muzical pedagogic. Urmărind să trezească copiilor gustul pentru muzică, simțul frumosului, dragostea pentru cîntecul popular, înțelegerea pentru arta contemporană, genul didactic trebuie să întrunească claritatea de exprimare cu măiestria artistică. Au existat și mai există încă unele piese de un gust dubios, care sub pretextul inspirației folclorice se complac într-o atmosferă semifolclorică searbădă; ele trebuie înlăturate cu hotărîre din calea micilor interpreți, a căror sensibilitate artistică în formare trebuie ferită de contactul cu producții de un nivel calitativ scăzut.

Pentru ca scopul educativ propus să fie atins, trebuie în primul rînd bine studiate limitele tehnice și psihologice ale genului. După ele, piesele s-ar putea împărți în piese pentru cei foarte mici, începători și pentru elevii mai avansați. Primei categorii de interpreți li se adresează de pildă caietul de *Imagini pitorești* de Carmen Petra sau *Douăzeci de miniaturi* de Liviu Comes, familiarizîndu-i treptat cu unele probleme de scriitură, de tehnică, de ritm, introducîndu-i totodată în sfera intonațiilor cîntecului popular. Deosebit de interesant prin problemele pe care le ridică și prin organizarea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

materialului este caietul de *piese pentru pian* de Miriam Marbe. Aci fiecare grup de piese, alcătuit după criterii de structură, beneficiază de explicații adresate profesorului asupra armonizării, ritmului, scriiturii și interpretării cuvenite. Piesele cuprind elemente interesante de polifonie, politonalism, familiarizîndu-i pe micii pianiști cu procedeele muzicii contemporane. Prepondereța melodiilor de structură modală, inspirate din cîntecul popular, este o foarte bună cale pentru asimilarea folclorului național și o bună pregătire auditivă pentru aprecierea creației noastre contemporane. Continuînd unele timide încercări anterioare, autoarea a înfrînt prejudecata limitării la impresii muzicale restrînse, constituite din cîteva elemente de bază și lipsite de datele noi, cîștigate de experiența evoluției muzicii pînă azi. Spre deosebire de vechile caiete de școală anodine și departe de spiritul muzicii contemporane, această metodă formează urechea copilului, deschizînd-o de la început înțelegerii și aprecierii muzicii zilelor noastre și înlăturînd reticențele inerente unei educații învechite sau atemporale.

Un loc aparte ocupă creația dedicată copiilor mai avansați, în care imaginile inspirate din universul lor iau forme măiestrite. Ca reușite ale genului se înscriu cele două caiete *Poze și pozne* de Mihail Jora și douăzeci de miniaturi *Din lumea copiilor* de Anatol Vieru.

Cele două caiete de Jora, adresate în mod expres de autor « copiilor talentați », surprind cu o înțelegere nuanțată și fină psihologia celor mici. Înaintea ascultătorului se desfășoară, schițate cu umorul specific compozitorului, mici scene instantanee din viața copiilor: *Trece oastea lui Papuc, În scrînciob, Tranca-fleanca, Grivei aleargă după coada lui*, alternante cu momente de reverie: *La gura sobei, Pe gînduri, Poveste* sau *Din amintirile Tușei Catinca*. Ciclul al doilea aduce în scenă două personaje noi: Mușache și Miț-Miț, de ale căror peripeții se ocupă. Schițată delicat, fiecare piesă este o mică bijuterie cizelată cu grijă. Facem întîi cunoștință cu protagoniștii în două portrete creionate ușor: Mușache pășește fudul în ritm punctat și Miț-Miț se joacă capricios, felin, pe armonii delicate. Un mic conflict — Mușache trage pe Miț de coadă — într-un vîrtej miniatural, cele două mîini se îmbină cu o mișcare de rotație pe fond politonal. Conflictul se rezolvă la colț. Cu finețe, autorul prinde nuanța tristeții copilărești — naivă, fragilă și totuși gravă. Ciclul se încheie cu o petrecere în familie într-un ritm de vals demodat dar nu lipsit de vitalitate și cu veselia reîntoarcerii acasă — piesă dinamică și colorată. Alimentat de un filon melodic și ritmic popular, limbajul evoluat și limpede se încadrează în sfera destul de restrînsă a genului.

Spre deosebire de piesele lui Jora ciclul de miniaturi *Din lumea copiilor* de Anatol Vieru depășește, nu numai ca dificultăți tehnice, limitele impuse pieselor de acest fel. Ca orice muzică bună pentru copii, el se adresează de asemenea și celor mari, dar se poate spune că este gîndit mai mult despre, decît pentru copii, în același sens în care *Kinderszenen* de Schumann sau *Children's corner* de Debussy sînt așa.

O paralelă între piesele lui Vieru și cele ale lui Mihail Jora din acest punct de vedere exemplifică cele spuse mai sus. Piesele lui Jora sînt mici scene dramatice cu personaje și acțiune, de aci și caracterul lor dinamic. La Vieru, chiar și titlurile *(Dimineața, Chitara mecanică, Iepurașul bun prieten, Ursuleț cu părul creț, Maimuțele, Căluțul de lemn, Pasărea chinezească, Vasilache, La porțile somnului Noaptea)* indică portretul, zugrăvirea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unor momente sau imagini familiare. Din această diferență de caracter dintre cele două cicluri, reiese și gradul diferit de accesibilitate. Piesele lui Jora au un ton narativ, participarea autorului e mai vie, el se amuză, se întristează și regizează scenele pe care le redă; de aci un mai accentuat caracter concret, o mai directă convorbire cu micul interpret sau auditor. Ciclul lui Vieru are un caracter descriptiv (nu în sensul pejorativ al cuvîntului), intervenția compozitorului fiind mai puțin evidentă, tonul mai detașat; el răspunde mai degrabă nevoii omului matur de a-și descrie și analiza sentimentele și impresiile, decît tendinței copilului de a vedea totul în mișcare și conturat cu precizie. Dar dacă din acest motiv piesele pierd ceva din punct de vedere al dinamismului și adecvării la obiect, ele cîștigă în schimb în culoare. Animate de o remarcabilă forță evocatoare, variate ca atmosferă și sens, dovedind inventivitate melodică și armonică, ele se înlănțuiesc într-un ciclu unitar și bine echilibrat.

Printre piesele pentru copii care s-au mai evidențiat prin reale calități muzicale și didactice, mai poate fi citată și *Tabăra de munte* de Hilda Jerea — scrisă cu sensibilitate și gust.

*

În unitatea generală de concepție care caracterizează muzica noastră contemporană, creația pentru pian găsește o largă arie de dezvoltare pentru individualitățile cele mai diferite. Integrarea în unitate nu însemnează închistare sau direcționare pe o singură cale; fiecare creator preia ceea ce se potrivește mai bine personalității sale, evoluînd în sensul în care are cele mai multe posibilități de realizare. Desigur, conturarea unei personalități presupune și sinteza unor elemente diferite, contribuția unui amalgam de influențe, principii, o osmoză cu mediul artistic înconjurător, care o dată asimilate dau naștere unei formule creatoare.

O privire cît de sumară asupra a trei din lucrările cele mai însemnate scrise în ultimii ani: Concertele pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu și Pascal Bentoiu, este edificatoare pentru calitatea repertoriului și diversitatea modalităților de expresie abordate de compozitorii noștri.

Apariția unui concert reprezintă pentru literatura pianistică romînească un moment de menționat, fiindcă, în primul rînd, este destul de săracă în piese de genul acesta, și apoi pentru că o lucrare de proporții mari este menită a sintetiza și indica orientări. În acest sens, existența unor lucrări atît de diferite ca cele trei concerte menționate mai sus, nu este lipsită de semnificație, ca de altfel însăși predilecția de care se bucură genul în ultima vreme (sînt pe șantier numeroase concerte, iar altele de curînd terminate își așteaptă rîndul la prima audiție — dintre ele citățm *Concertino* de Alfred Mendelsohn, *Concert* și *Concertino* de Adalbert Winkler, *Concertul* de Nicolae Buicliu ș.a.).

Concertul în la major de Valentin Gheorghiu se înscrie în orientarea generală a compozitorului spre o muzică de factură romantică cu ample referiri la cîntecul popular. Tematica, cu rădăcini folclorice, este dezvoltată după un plan destul de strict, în forme limpezi și echilibrate. Armonizarea de tip romantic nu este îndeajuns de legată de structura melodiei inspirate din cîntecul popular și nu depășește mult încercările anterioare ale compozitorului. Tratarea este în general omofonă, cu puține momente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contrapunctice, rezervate doar creşterii intensive de la sfîrşitul fiecărei părţi. De remarcat este andantele de colorit romantic, în care o melodică generoasă este supusă unor reluări într-o intensificare continuă şi dusă pînă la epuizarea potenţelor ei expresive. Spre deosebire de partea lentă şi de momentele lirice structurate pe principiul ciclic, părţile dinamice se manifestă cam disparat, fiind mai puţin unitare. Orchestrei bogate, dar nu originale, i se alătură scriitura colorată şi briliantă a pianului. Totuşi, compozitorul nu face concesii virtuozităţii — *Concertul* fiind lipsit de cadenţă — parcă înadins pentru a nu-şi asigura efecte facile ca interpret. Pianul susţine desfăşurarea melodică generală, integrîndu-se sonorităţilor compacte ale orchestrei, în aşa fel încît deţine un rol solistic şi totodată concertant. După cum se vede, lucrarea indică legătura compozitorului cu repertoriul pianistic romantic pe care îl afecţionează ca interpret.

Pe cu totul alte coordonate stilistice şi temperamentale se situează *Concertul* de Liviu Glodeanu. Dezvoltînd creator sugestiile implicate de stilul bartokian de tratare instrumentală şi servindu-se de arsenalul de mijloace al muzicii contemporane, Glodeanu reuşeşte să comunice sobru şi convingător un sentiment de voinţă tenace şi de impetuoasă energie tinerească. Cele trei părţi se cîntă fără pauze într-un torent neîntrerupt în care pianul se integrează ca membru al orchestrei şi nu ca solist. Fraze incisive, dialoguri abrupte, o ritmică trepidantă ce aminteşte pe alocuri de vehemenţa lui Stravinski, străbătute de un discret parfum folcloric, solicită continuu interesul. Un limbaj armonic aspru se supune tendinţei de a reduce partitura la mijloace elementare — expresive tocmai prin simplitatea lor. Noutatea uneori surprinzătoare a sonorităţilor deosebit de colorate vine chiar din această simplificare ingenioasă şi din precizia desenului. Muzica aceasta frămîntată şi adeseori dură impresionează prin trăsăturile de forţă şi vigoare — rezonanţă a realităţii zilelor noastre.

Dacă, spre deosebire de Valentin Gheorghiu care se exprimă într-un grai de factură romantică, Glodeanu îşi găseşte calea într-o expresie lapidară, aspră, ocolind orice înduioşare, *Concertul nr. 2* de Pascal Bentoiu reprezintă o formulă intermediară între cele două extreme. Temperament esenţialmente romantic, dar disciplinat de o logică severă, Bentoiu încearcă o sinteză între climatul neoromantic cu care are afinităţi şi unele aspecte ale lirismului enescian. S-ar părea că în corpul concertului chiar, se poate înregistra o distanţare progresivă de tendinţele romantice atît de evidente în prima lucrare de acest gen a compozitorului. Simbolic, această luptă a impulsului romantic cu elemente mai obiective se poate urmări în încleştarea dintre cele două teme principale ale primei părţi; elanurile primei teme care încearcă să se impună sînt frînte de elementele temei secunde, ironică şi lucidă. Prezenţa unei forme contrapunctice ca Fuga, ce constituie partea a doua a *Concertului*, pledează pentru evoluţia compozitorului către forme noi de expresie mai apropiate de filonul enescian. Tot pe linia filiaţiei enesciene se situează prin supleţea ei ritmică şi prin atmosfera pe care o degajă şi partea a treia. Interesantă ca structură, ea dă impresia unei enorme cadenţe: pianul singur desfăşoară într-o mişcare liberă, aproape improvizatorică, motive derivate din partea întîi. Abia la sfîrşit un violoncel şi o vioară preiau rolul solistului care le însoţeşte cu figuraţii delicate.

Din punctul de vedere al scriiturii pianistice, *Concertul* de Bentoiu este gîndit în spiritul marilor concerte din ultimele decenii care au marcat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înflorirea tehnicii pianistice pe făgaşuri noi. Descoperind resursele coloristice ale instrumentului, concertele de Ravel, De Falla, Prokofiev, Bartók, Şostakovici au pus în valoare posibilităţile sale orchestrale. Ţinînd seama de aceste cuceriri, compozitorul a scos în evidenţă instrumentul solist, speculîndu-i resursele, nu prin topirea sonorităţilor sale în orchestră, ci prin suprapunerea lor pe suportul format de aceasta. O scriitură abilă, de mare strălucire, pune interpretului dificile probleme de tehnică şi rezistenţă. Lucrare construită organic, cu sinceritate şi fantezie, *Concertul* de Bentoiu se caracterizează prin îmbinarea impulsului romantic cu tendinţa de a continua creator elemente ale polifoniei şi lirismului enescian. Iar din punct de vedere al evoluţiei autorului, el reprezintă un pas înainte pe calea maturizării şi disciplinării resurselor, constituind un punct terminus al unei evoluţii unitare, începute odată cu primele lucrări.

★

Privită în ansamblu, creaţia de pian din ultimii ani se dezvoltă viguros pe temelia celor mai sănătoase tradiţii universale şi naţionale. Reflectînd cu veridicitate viaţa nouă ce pulsează pe tot întinsul patriei, lucrările compozitorilor noştri, de la piesele pentru copii pînă la formele ample ca sonata şi concertul, se îmbogăţesc mereu cu elemente noi, născute din realitatea vie pe care o înfăţişează. Sprijinită pe moştenirea muzicală a trecutului, preluînd şi dezvoltînd exemplul creaţiei enesciene, conducîndu-se după principiile realismului socialist, lărgind sfera expresivă şi căutînd să redea esenţa contemporaneităţii prin mijloace de exprimare noi şi adecvate, creaţia romînească pentru pian se înscrie în tendinţa generală a artei romîneşti contemporane, de a exprima mesajul vibrant al aspiraţiilor celor ce muncesc pentru desăvîrşirea construirii socialismului în patria noastră.

О НОВЫХ ФОРТЕПЬЯННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУМЫНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

РЕЗЮМЕ

Автор, указав, что уже с самого начала творчество румынских композиторов в области фортепьянной музыки развивалось под знаком поисков национальной формы, способной выразить высокое гуманистическое содержание, подчеркивает роль Джордже Энеску в создании такой формы посредством сочетания элементов фольклора с выразительными средствами, повторяющими великие традиции мировой музыки.

Имея перед собой блестящий пример музыки Энеску, современные композиторы должны ее продолжить и обогатить в духе социалистического реализма, придающего ей новый смысл и оберегающего ее от эпигонизма и подражательства. С этой точки зрения автор рассматривает несколько пользующихся успехом новинок фортепьянной литературы. Таковы, например, *Сонатина* и *Прелюдии* оп. 42 Михаила Жоры, свидетельствующие о неувядаемой духовной свежести автора, а также *Соната* Аурела Строе. Автор отмечает новый жанр в творчестве отечественных композиторов, а именно дидактическую литературу для фортепьяно, приводя в пример несколько хороших школ игры на фортепьяно, в том числе *Школу игры на фортепьяно* Мириам Марбе. Фортепьянные пьесы для детей написаны также Михаилом Жора — *Шутки и проказы* (2 тетради) и Анатолием Виеру — 20 миниатюр *Из детского мира*. При сравнении их отчетливо вырисовывается различный подход композиторов к юным исполнителям.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Три фортепьянных концерта, написанных Валентином Георгиу, Ливием Глодяну и Паскалем Бентойю, также заслуживают внимание как благодаря своим художественным качествам и гармоничности, так и благодаря тому, что они значительно обогащают музыкальный репертуар в области жанра, столь редко затрагивавшегося композиторами в прошлом.

Рассмотрение этих произведений выявляет разнообразие возможностей и путей развития современного творчества румынских композиторов. Если Валентин Георгиу отдает дань романтизму, то Глодяну ищет лаконичных, резких, чуждых нежности музыкальных форм выражения. *Концерт № 2* Бентойю стремится примирить обе крайности. Это разнообразие выразительных средств и форм, используемых композиторами в зависимости от их темперамента, подготовки и т.п., содействует расширению сферы выразительности музыкального творчества.

Фортепьянная литература, основывающаяся на принципах социалистического реализма, передающая сущность современности при помощи новых, адекватных выразительных средств, включается в общую тенденцию современного румынского искусства, направленную на выражение мыслей и чаяний трудящихся Румынии, завершающих построение социалистического общества в стране.

COUP D'CEIL SUR LA NOUVELLE CRÉATION ROUMAINE POUR LE PIANO

RÉSUMÉ

Partant de l'idée que l'évolution de la création roumaine pour le piano a été dirigée dès l'origine vers la recherche d'une forme nationale capable d'exprimer un noble message humain, l'auteur rappelle le rôle de Georges Enesco, qui, pour la réaliser, recourut à l'association d'éléments populaires aux moyens d'expression dérivant de la grande tradition de la musique universelle.

Ayant devant elle le brillant exemple d'Enesco, la création contemporaine a pour mission de continuer et d'enrichir cet exemple dans l'esprit du réalisme socialiste qui lui confère des significations nouvelles, tout en le préservant de l'imitation et du pastiche. C'est sous cet angle que l'auteur de l'article analyse quelques-uns des récents succès de la littérature roumaine pour le piano, tels que la *Sonatine* et les *Préludes op. 42* de Mihail Jora, qui attestent la persistante jeunesse spirituelle de leur auteur et la *Sonate* d'Aurel Stroe. Un autre genre ayant fait depuis peu son apparition dans la création autochtone est celui des œuvres didactiques pour le piano, illustré par quelques bonnes méthodes, dont celle de la compositrice Myriam Marbé. Des morceaux pour le piano à l'usage des enfants ont également été écrits par Mihail Jora, auteur des *Images et Facéties* (deux cahiers) et par Anatol Vieru qui composa les vingt « miniatures» *Le monde des enfants*. Un parallèle entre ces œuvres nous révèle la manière différente dont les deux compositeurs s'adressent aux petits interprètes.

Trois ouvrages particulièrement importants, du fait qu'ils enrichissent le répertoire roumain d'un genre rarement abordé jusqu'ici, aussi bien que par leur qualité et leurs proportions, sont les trois concertos pour piano de Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu et Pascal Bentoiu. Une analyse sommaire de ces œuvres suffit à mettre en lumière la diversité des modalités et les voies variées de développement de la création roumaine contemporaine. Alors que Valentin Gheorghiu s'exprime en un langage de facture romantique, Glodeanu trouve sa voie dans une expression lapidaire et sévère, évitant tout sentimentalisme. Le *Concerto nº 2*, de Bentoiu est à mi-chemin entre ces deux extrêmes. Cette variété de modalités et de solutions adoptées par les compositeurs roumains selon les affinités de tempérament, de formation etc. contribue à élargir la sphère d'expression de la création musicale.

S'inspirant des principes du réalisme socialiste et traduisant par des moyens nouveaux adéquats l'essence de la contemporanéité, notre littérature pour le piano obéit à la tendance générale de l'art roumain contemporain, qui s'attache à exprimer le vibrant message des aspirations de ceux qui travaillent à mener à bonne fin la construction du socialisme dans la République Populaire Roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CEZAR BOLLIAC ŞI CONTRIBUŢIA LUI LA ÎNCEPUTURILE CRITICII MUZICALE ROMÎNEŞTI

de MIRCEA VOICANA

Pînă acum nu s-a întreprins încă o cercetare ştiinţifică a fenomenului atît de interesant al criticii muzicale romînești. În lipsa unor lucrări de specialitate, menite direct să urmărească dezvoltarea criticii noastre muzicale, de la apariţia ei şi pînă azi, sîntem reduși la folosirea menţiunilor sporadice pe care le putem întîlni în lucrări care se ocupă de alte domenii decît muzica — de pildă istoria literaturii — sau în lucrări mai vechi și mai generale de muzicologie și istoria muzicii. Dar, fie că problema este prea lăturalnică primei categorii de lucrări, fie că ea este prea specială pentru cealaltă categorie de lucrări, date suficiente şi directe nu obţinem pe nici una din aceste căi.

Dacă încercăm totuși să desprindem concluziile generale ce se degajă din menţiunile fragmentare şi disparate, care — risipite în lucrări foarte diferite — ating oarecum acest subiect, constatăm că de cele mai multe ori începuturile criticii muzicale se consideră că revin lui Nicolae Filimon. Acesta, fără a deţine el însuși o tipografie, desfășoară la gazetele timpului o muncă ziaristică asiduă, în cadrul căreia un loc și un rol dintre cele mai importante îl ocupă tocmai cronica, respectiv critica muzicală [1]. Dar, deși nu se poate contesta importanţa criticii muzicale a autorului *Ciocoilor vechi şi noi*, este greșit să se considere că prin ea începe critica muzicală romînească. Nicolae Filimon face critică muzicală, la *Naţionalul*, la *Ţăranul romîn*, la *Bucimul* etc. între anii 1857 și 1865. Cei opt ani de activitate susţinută pe acest tărîm au fost deajuns pentru a-l consacra printre primii noștri critici muzicali, dar activitatea sa a fost și ea *precedată* de manifestările în acest domeniu ale lui *Cezar Bolliac*, care, cu toate limitele inerente timpului său,

[1] În cadrul acestui studiu, capitol dintr-o lucrare mai mare privind istoria criticii romînești, facem distincţie între a) nota pur informativă de gazetă, b) cronica muzicală, cu caracter de înregistrare periodică şi informare, uneori foarte largă, asupra evenimentelor muzicale ale momentului respectiv, c) critica muzicală, cu caracter pregnant apreciativ — nu numai de simplă consemnare. În decursul istoriei muzicii, cele trei trepte de publicistică muzicală pe care le amintim aci au putut coexista şi adesea au apărut în forme mixte — mai ales atunci cînd în cadrul unei activităţi constante de cronică muzicală s-au manifestat şi elemente de critică muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a umplut la un moment dat o lacună a tinerei noastre culturi naţionale moderne şi a trezit la viaţă o activitate care nu-şi găsise pînă la el slujitorul. Subestimarea de pînă acum a acestei activităţi a lui Cezar Bolliac derivă nu numai din neînţelegerea limitelor operei sale muzicologice, ci şi din greutatea specifică redusă a criticii muzicale în ansamblul operei lui, atît de variată şi deosebit de bogată[1]. Era oarecum firesc ca biografii şi cei ce analizau opera lui Bolliac să treacă mai repede peste un domeniu de activitate care nu apare ca primordial nici pentru Bolliac însuşi. Aceasta nu înseamnă însă că pentru istoria muzicii romîneşti apariţia criticii muzicale a lui Bolliac nu este de cea mai mare importanţă, marcînd o etapă în dezvoltarea fenomenului muzical romînesc al secolului al XIX-lea: primele manifestări de critică muzicală.

*

Personalitate deosebit de complexă şi multilaterală — om politic revoluţionar, literat, gazetar democrat, critic teatral şi muzical, arheolog şi numismat, tipograf şi editor —, Bolliac a fost una din figurile marcante ale mişcării patruzecioptiste din Ţara Romînească şi întreaga sa operă se caracterizează în general prin dinamismul şi energia care nu l-au părăsit pe autor pînă la bătrîneţe şi prin lumina generoasă a ideilor democrat-revoluţionare pe care le-a profesat. Viaţa tumultuoasă pe care a dus-o se resimte însă în opera sa, care nu a avut răgazul să se cimenteze suficient, să se contureze şi să se dezvolte armonic, să dobîndească limpezimea şi aşezarea care să o facă încă şi mai abordabilă contemporanilor şi mai preţioasă cercetătorilor.

Întocmai ca şi viaţa sa, opera lui Bolliac în legătură cu muzica poate fi împărţită în două etape distincte, demarcaţia făcînd-o revoluţia de la 1848 şi exilul ce i-a urmat.

De fapt, nici în cadrul acestor etape activitatea lui nu a constituit un bloc, ci s-a desfăşurat cu întreruperi, după necesităţi de moment şi posibilităţi ziaristice.

Astfel, de exemplu, pentru început se pot distinge trei momente deosebite în jurul cărora se grupează activitatea sa în legătură cu muzica:

a) anii 1836—1837, cînd în cadrul efemerului său periodic, *Curiosul*, se ocupă de probleme teatrale, cu care ocazie atinge şi unele chestiuni din viaţa muzicală a vremii;

b) anii 1844—1845, răstimpul activităţii de cronicar teatral şi muzical la *Vestitorul romînesc* (1844) şi *Curierul romînesc* (februarie şi martie 1845), cînd printre trăsăturile personalităţii lui Bolliac se reliefează şi aceea de critic muzical;

c) anul 1846, în a cărui lună decembrie consemnează şi comentează, tot în *Curierul romînesc*, primul concert al lui Franz Liszt la Bucureşti.

Tot astfel, în partea a doua a vieţii sale, care începe o dată cu reluarea activităţii publicistice în ţară, după ce se întorsese din emigraţie, se conturează:

[1] Vezi C. Bolliac, *Opere* (ediţia Andrei Russu), 2 vol., ESPLA, 1956, cu studiu introductiv de George Munteanu; *Cezar Bolliac, luptător revoluţionar şi jurnalist progresist*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II (1953), p. 141—174; G. Călinescu şi colab., *Material documentar şi ştiri noi despre... Cesar Bolliac...*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II (1953), p. 201—232 (211—212).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a) anii 1863—1864, care reprezintă perioada publicisticii la *Bucimul*, reapărut în țară la 15 decembrie 1862, după o scurtă perioadă de apariție în emigrație, la Paris (10 martie—3 mai 1857);

b) anii 1865—1877, care sînt anii de activitate ziaristică dusă la *Trompeta Carpaților* [1].

Bineînțeles, cele de mai sus nu reprezintă o periodizare propriu-zisă; ele constituie numai elemente de sprijin pentru mai ușoara înțelegere a activității pe care a desfășurat-o autorul de-a lungul timpului. El însuși a evoluat pe parcursul acestei activități, deși nu în așa de mare măsură încît această evoluție să fie evidentă de la primul contact cu materialul.

Totuși, cu toată evoluția internă, intimă, a lui Bolliac în problemele muzicale pe care le consemna în publicistica sa, contribuțiile sale în acest domeniu sînt evident unitare de la un capăt la altul al activității sale, prin spiritul care le animă, prin înțelegerea rolului social, activ, al artei, prin tratarea materiei sub forma cronicii periodice (primele *foiletoane* muzicale vor apărea abia sub pana lui Nicolae Filimon, care va fi de altfel și primul muzicolog romîn care va începe să redacteze și mici contribuții de istorie a muzicii, prin prezentarea talentată a unor portrete de muzicieni ai timpului, compozitori sau interpreți, ca Rossini, Bellini, Donizetti și Paganini).

Nu trebuie să ne mire faptul că, față de viața noastră muzicală de la jumătatea secolului al XIX-lea, critica muzicală a lui Bolliac se face, cu foarte rare excepții, în cadrul cronicii — respectiv criticii — teatrale, sau mai bine-zis lirico-dramatice. Teatrul muzical era în acea vreme fenomenul muzical care depășea cu mult — și prin spectaculos, și prin calitate — celelalte manifestări publice muzicale și se impunea atenției publicului și presei.

Genul dramatico-muzical era de altfel și cel care se preta mai ușor la o activitate susținută de cronică și de critică muzicală. Critica muzicală a lui Bolliac derivă din concepția sa generală în problemele culturii, pe care se întemeiază și critica sa teatrală. Și totuși, atunci cînd face cronică sau critică muzicală, Bolliac știe să se ocupe de probleme specifice teatrului liric, fără să identifice, să confunde sau să reducă aceste probleme la cele ale artei dramatice propriu-zise. Ba chiar, într-o oarecare măsură sîntem dezamăgiți că atît Bolliac, cît și cei ce fac critică muzicală după el, Filimon și alții, merg pînă acolo cu diferențierea dintre problematica teatrului dramatic și cea a teatrului liric în societatea noastră de atunci, încît cerința *majoră* a mișcării dramatice patruzecioptiste, *teatrul național* (repertoriu, trupă și, ca un mijloc de realizare a activității, sală) nu se pune pentru teatrul liric romînesc decît la sfîrșitul secolului! Este acesta, desigur, un semn al înțelegerii de către tînăra noastră critică muzicală a stadiului prea incipient de dezvoltare a artei muzicale culte în noua societate ce se plămădea, dar nu este oare și un semn al propriei lipse de maturitate pe care o dovedea această critică muzicală? Căci, în această problemă în special, critica muzicală a secolului al XIX-lea ar fi trebuit să fie deschizătoare de drum. Explicația trebuie căutată tot în nivelul general redus al vieții noastre muzicale și în lipsa unor suficient de largi pături ale populației care să fi îmbrățișat și practicat muzica nouă care pătrundea în societatea romînească. În condițiile

[1] Ultimul articol care tratează probleme muzicale apare la 17 octombrie 1876, iar ultimul articol despre evenimente din viața teatral-muzicală a țării, la 18 ianuarie 1877 — sub titlul *Un scandal în teatru*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

insuficienței numerice a instrumentiștilor, spre a nu face aprecieri și asupra gradului de perfecțiune tehnică și de sensibilitate artistică a execuției instrumentale a epocii, precum și în condițiile inexistenței unui învățămînt muzical de tradiție, care să facă posibilă depistarea, formarea și selecționarea cadrelor solistice, o trupă romînească de operă încă nu putea exista la jumătatea secolului al XIX-lea [1]. Cu atît mai puțin se putea pune problema unui repertoriu național, specific, față de lipsa unei școli componistice naționale. Încercările înaintașilor muzicii romînești din acea epocă — un Johann Andreas Wachmann, un Alexandru Flechtenmacher, un Ludwig Wiest — de a suplini teatrul muzical național prin însoțirea unor producții dramatice naționale de ceea ce am denumi « muzică de scenă » și de aci, prin dezvoltarea acesteia, apariția (atît de specifică epocii) a vodevilului, erau departe de a constitui producții muzicale de calitate. De aceea, la începuturile ei, critica noastră muzicală, fără a condamna acești pași inițiali spre înfiriparea unei arte componistice și teatral-muzicale proprii [2], nu insistă prea mult asupra lor și se orientează mai degrabă către prezentarea și comentarea activității muzicale a companiilor de operă care, cu tot sistemul nefericit al concesionării stagiunilor, reprezentau în fața publicului romînesc o creație mult mai valoroasă artistic, punîndu-l la curent — uneori în mod neașteptat de prompt — cu mișcarea teatral-muzicală europeană, dominată încă de opera italiană (« Romanii », cum îi denumea Cezar Bolliac). Chiar dacă aspectul calitativ al interpretării și în general al spectacolului lirico-dramatic va fi fost adesea mediocru, această activitate a companiilor de operă italiană reprezenta o școală interesantă, care-și avea valoarea ei educativă pentru societatea vremii.

Aceste fenomene urmau să facă obiectul criticii muzicale al cărei prim reprezentant a fost Bolliac.

Înțelegerea lumii muzicale, a orizontului muzical al lui Bolliac, poate decurge, de bună seamă, din ideile exprimate de el direct în legătură cu problemele muzicii, dar acestea, cum am arătat, sînt totuși reduse ca număr și întindere și fragmentare prin raport la problematica momentului muzical al epocii. Bolliac a gîndit, a scris și a realizat însă și în alte domenii ale culturii romînești moderne care se înfiripa atunci. Criticul muzical Cezar Bolliac ni se conturează desigur mult mai clar dacă ținem seama că același Bolliac este gînditorul democrat care în opera sa social-politică și literară ne zguduie prin accente de revoltă surprinzătoare chiar pentru cei mai înaintați dintre contemporanii săi, dacă avem în vedere că același Bolliac militează pe plan literar pentru o poezie de conținut care să-și aibă partea sa la realizarea revoluției, dacă nu uităm că el se numără printre cei mai constanți luptători pentru teatrul național romînesc, dacă ne amintim că în marile momente ale istoriei naționale de la jumătatea secolului trecut el a fost mereu prezent, fie prin

[1] La 1863 încă, Cezar Bolliac constată că în București funcționează cinci teatre, dintre care opera italiană este considerată ca slabă: « pentru noi însă opera italiană de est-timp are un carmen pe care nu-l aveau celelalte opere ce am avut în anii trecuți: *primul tenor este romîn*, și aceasta ne despăgubește despre celelalte » (*Teatrurile din Bucuresci*, în *Bucimul*, I, 135, miercuri 23 oct. 1863).

La 1875, Bolliac cerea ca în trupa de operetă venită de la Iași să fie înlocuită d-na Bernola cu o artistă romîncă (*Theatrul Național*, articol nesemnat, în *Trompeta Carpaților*, XII, 1199, duminică 18 mai 1875).

[2] Dimpotrivă, Cezar Bolliac încuraja în rîndurile publicate în *Curiosul* și pe Winterhalder și pe J. A. Wachmann.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acțiunea, fie prin pana sa, de partea forțelor progresiste. Rigurozitatea metodologică ne obligă să cîntărim cu circumspecție datele ce ni se oferă și să nu tragem concluzii pripite dintr-o simplă alăturare de fenomene sau idei aparent similare. Nu trebuie să uităm că la acea dată, în societatea și cultura românească elementele comparabile erau, ele însele, la mari distanțe de dezvoltare unele față de altele: unele abia se înfiripau, pe cînd altele — ca literatura — se închegaseră și se pregăteau să dea, peste o generație sau două, culmile clasicismului românesc. Inegalitatea de dezvoltare a științei românești față de literatură și artă, a artelor românești față de beletristică, a muzicii, artei teatrale și a « belleartelor », fiecare în parte, precum și a artelor plastice între ele, nu trebuie și nici nu se poate să fie subestimate. Această diferență de dezvoltare nu a fost un fenomen al hazardului, care să fi fericit la epoci diferite (mai devreme pe unele, abia într-un tîrziu pe altele) diversele ramuri de manifestare a culturii cu personalități artistice și culturale proeminente. Ea derivă din condițiile specifice ale acestor activități în dependență de întreaga istorie a societății românești din epoca atît de frămîntată de atunci. Chiar dacă influența socială nu e directă, contradicțiile dintre două lumi și mai multe forme de aservire și exploatare, din a căror ciocnire istorică rezulta echilibrul nestabil al edificiului social al vremii, nu puteau să nu se reflecte tocmai în această inegalitate de dezvoltare a diverselor ramuri ale culturii unei societăți ce-și căuta o așezare.

Aceste elemente se pot demonstra în majoritatea cazurilor în concret, în legătură cu dezvoltarea culturii noastre. A considera începuturile cronicii, respectiv criticii muzicale românești, fără contextul fenomenului muzical în ansamblu, iar pe acesta fără contextul fenomenului cultural — înțeles la rîndul lui în condiționarea sa social-economică — ar conduce desigur la concluzii eronate sau, cel puțin, incomplete.

★

În cadrul celor cîteva numere ale revistei sale *Curiosul* (1836—1837), tînărul [1] Cezar Bolliac menționează de cîteva ori și problemele muzicale legate, în general, de spectacolele curente din București. Astfel, în nr. 2 amintea reprezentarea cu un an înainte a vodevilului « M-lle Aise », tradus de maiorul Voinescu, cu părțile muzicale interpretate printre alții și de Wachmann. În același număr menționează lucrările lui Winterhalder (opt comedii și vodeviluri) cîntate, toate, cu mult succes de Wachmann. Tot atunci, Bolliac consemnează laudativ vodevilul « Mustafa », de același Wachmann, reprezentat în beneficiul compozitorului. Dar asupra acestor mențiuni fugitive nu este cazul să insistăm, ele nedemonstrînd decît cel mult drumul pe care-l parcurge Bolliac, pe atunci, de la simpla notă de gazetă spre cronica muzicală sau teatral-muzicală. Mai semnificativă sub raportul interesului pe care editorul *Curiosului* îl acorda problemelor muzicii și nevoilor societății în care trăia de a se iniția în această direcție ni se pare a fi publicarea în traducere a scrisorii în care M-me de Stael narează despre gustul lui Rousseau pentru muzică (și . . . botanică) [2].

[1] Fiind născut la 25 martie 1813, avea la 1836 vîrsta de 23 ani. Încă de la vîrsta de 20 ani lua parte la activitatea Societății Filarmonice, constituită la 1833 cu multiple scopuri revoluționare-culturale.

[2] *Curiosul*, I, 1, p. 20 (1836-ianuarie 1837).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anii din preajma revoluției de la 1848 în care colaborează la *Curier Românesc*, Cezar Bolliac ne apare însă — dintr-o dată — ca un cronicar consecvent și, de data aceasta, chiar în latura de *critic muzical*. Publicistica prin care urmărește activitatea trupei de operă italiană [1] care concesionase în București stagiunea 1844—1845 ni se pare a fi cea mai valoroasă contribuție a lui Bolliac la dezvoltarea muzicii la noi, ea marcînd de fapt *nașterea criticii muzicale românești*.

În această activitate, Bolliac nu pășește fără a fi cugetat și ajuns la unele exprimări teoretice care au rămas de atunci consemnate în istoria mișcării teatrale românești. După ce constată că « Artele ajung să fie trebuințe neapărate într-un popul ce se civilisează, și la noi putem zice că teatrul, care este templul artelor, a ajuns să fie o trebuință, o hrană spirituală », el continuă, arătînd ca un motto al raporturilor scenă-sală : « Puține merite neaplaudite, puține aplaude nemeritate », pentru că « Scena formează din zi în zi gustul publicului și gustul publicului formează scena » [2].

De pe aceste premise, rolul criticii față de spectacol este acela de mentor, de sfătuitor în ce privește adevărul vieții redat pe scenă. Multiplele indicații ale lui Bolliac în ce privește punerea în scenă, costumele și decorurile, dar mai ales arta actorului, se înscriu pe această linie. Critica este chemată să vegheze la puritatea și calitatea spectacolului, inclusiv la moralitatea lui [3]. În legătură cu pregătirea reprezentației lui « Don Juan », « avem cinstea a chema băgarea de seamă a direcției la înmulțirea rolelor și la *veritatea scenei și a costumurilor; nu se va trece cu vederea nicio transpoziție, nicio transplantare, nici un anahronism* » [4].

Pentru a-și îndeplini rolul în arta complexă a spectacolului muzical, criticul trebuie să fie multilateral, să se preocupe de toate problemele spectacolului, și Bolliac se străduiește să facă față acestei cerințe.

Iată-l apreciind repertoriul, fie în ce privește calitatea lui, fie numai varietatea sa [5], fie chiar componența lui : « Prea de multe ori s-a dat această operă ; și opera bufă, mai vîrtos opera bufă italiană, este foarte puțin gustată aici — se vede din puțina lume ce vine la teatru cînd se dau asemenea bucăți. În general buful este esagerat în școala italiană și gustul italian îl încarcă prea mult. La noi place mai mult opera serie, și mai cu seamă semi-serie, nici prea prea nici foarte foarte » [6].

De cele mai multe ori acordă spațiu suficient prezentării subiectului, uneori comentîndu-l chiar [7]. De multe ori considerațiile se referă nu numai

[1] Era trupa de operă adusă încă din 1843 de Sansoni Barilio, în care în curînd este angajată și celebra Henrietta Karl, soprană a curții prusiene și favorită a autorităților din București. Asociată cu Momolo, proprietarul sălii de teatru, ea va prelua conducerea trupei după falimentul lui Sansoni și va asigura spectacolele pînă la mișcările revoluționare de la 1848.

[2] *Curier românesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40.

[3] « Subjetul este foarte moral » *(Curier românesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p, 52 : « Linda di Chamonix » la 9 și 10 februarie).

[4] *Curier românesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64 (sublinierea noastră — M.V.).

[5] « Șapte reprezentații s-au dat în abonamentul acesta [pînă atunci] și încă pînă acum nu s-a dat o bucată de două ori » *(Curier românesc*, XVII, 11, 5 februarie 1845, p. 44).

[6] *Curier românesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64.

[7] *Curier românesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48 : « Lucia di Lammermoor » la 5 februarie ; « Subjetul operei este ca toate subjetele de operă și mai vîrtos de operă bufă — o farsă ; sînt însă multe pasagiuri de o filosofie coaptă într-însa » ; *Curier românesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48 : « Cenerentola » la 7 februarie ; *Curier românesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52 : « Linda di Chamonix » ; *Curier românesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67—68, analiza subiectului și libretului « Normei » etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la subiect, ci chiar la libret: de pildă, în legătură cu « Lucrezia Borgia » este deplînsă inițiativa libretistului Cammerano de a modifica finalul lui Victor Hugo [1]; referitor la « Othello » (de Rossini) se dau scurte date privind istoricul subiectului și al libretului [2].

În alte locuri răzbat elemente de istoria muzicii: el relatează că spre a compune « Linda », Donizetti s-a claustrat doi ani la Viena, dar a obținut pe baza succesului ei numirea în sarcina de capelmaistru de cameră al împăratului Austriei [3].

Despre aspectele tehnice, speciale, ale creației muzicale propriu-zise Bolliac se pronunță mai rar. Ele nu sînt urmărite așa cum, în cronica dramatică, Bolliac a urmărit problemele creației dramatice. Totuși, în ce privește « Somnambula » de exemplu, notează cu bucurie că « În opera aceasta nu se simte nicidecum ca în cele obișnuite de astăzi, osebite motivuri, osebite melodii eterogene, cu fizionomii bastarde furate de ici și de colo. Somnambula este originală cu totul »... [4]. De asemenea comentează sentimental și ditirambic arta creației lui Rossini în « Othello »: « Muzica din Othello este una din cele mai frumoase compoziții ale lui Rossini. Acest Mesie al muzicii italiene s-a măsurat cu Shakespeare și a intonat libretul lui Ferrati în al 23-lea an al vîrstei sale, cînd în divinul maestru ferbea patimile junetei. Amorul surîde și predomnește în partea I a operei; gelozia se aprinde și ferbe în partea a II-a și răzbunarea și spaima se dechiară în restimpul din partea a III-a, atît de bine imaginat de Shakespeare în momentele vijeliei patimilor » [5].

Constatăm la tot pasul însă că Bolliac știa morfologia operelor pe care le auzea și despre a căror reprezentare se pronunța. Cunoștea desfășurarea partiturii și o menționa adesea în cronicile lui, cu ocazia semnalării momentelor realizate sau criticabile ale interpretării. Astfel, la reprezentația din 5 februarie 1845 a « Luciei di Lammermoor », sublinia printre altele duetul de la sfîrșitul actului I, finalul grandios al actului II și cvintetul (andante spianato) cu cor și orchestră [6]. La 9 și 10 februarie 1845 remarcă în « Linda di Chamonix » duetul din actul I, despre care precizează că conține substanța muzicală a întregii opere, rugăciunea și adio din actul I și finalul actului II etc. etc. [7]. Cînd în reprezentația din 17 februarie 1845 a « Somnambulei » nu se cîntă duetul Elvino-Amina din actul I, Bolliac sesizează și protestează împotriva acestei ciuntiri a operei [8]. De asemenea critică serios eliminarea unor scene din reprezentația de la 15 martie 1845, cu « Othello », cînd d-la Karl n-a cîntat aria de la sfîrșitul actului II și a scurtat o scenă din actul III! [9].

[1] *Curier romînesc*, XVII, 24, 23 februarie 1845, p. 95–96.

[2] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79–80.

[3] *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

[4] *Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59: « Somnambula sau umblă în somn » la 17 februarie.

[5] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79–80: « Othello » la 4 martie.

[6] *Curier romînesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48.

[7] *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

[8] În aceeași reprezentație subliniază reușita ariei și duetului din actul II, a interpretării date de « d-la » (« demoazela ») Wanderer mai multor scene din actul III, dar nu este de acord cu modul în care s-a cîntat finalul actului I, deși «andantele a fost foarte bine esecutat» (*Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59).

[9] *Curier romînesc*, XVII, 23, 19 martie 1845, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toate acestea dovedesc că Bolliac asculta operele pe care le comenta în cronicile sale pe baza unei cunoașteri anticipate a desfășurării lor, sesizîndu-le verigile, chiar atunci cînd ele lipsesc. De aci sîntem îndreptățiți să tragem concluzia că fie direct, fie cu ajutorul altora, înainte de reprezentațiile ce erau programate, Bolliac se interesa destul de serios de desfășurarea spectacolului și a partiturilor, dobîndind cunoștințe pe baza cărora ajunge la constatările și comentariile critice însoțitoare.

Latura principală a materialelor publicate de Bolliac la rubrica sa muzicală este comentarea și aprecierea interpretării, și în special a interpretării muzicale.

Observațiile lui sînt multilaterale și interesante, deși uneori au darul ca pe noi, cei de azi, să ne facă să zîmbim, fie prin naivitatea conținutului lor, fie prin modul de exprimare al criticului. Încîntat de vocea caldă și lucrată a tenorului Ricciardi, pe care-l aprecia și Hector Berlioz, nu-i scapă și lipsurile acestuia care sînt demascate în mod delicat: « Dacă uneori în cîntecul lui dl. Ricciardi rămîne o mică lacună el știe a arunca pe deasupră-i un arabesc, sau a înflori lîngă dînsa un relief care silește pe auditor să-i dea chitanța » [1]. În aceeași reprezentație, « pasagiurile de falsete, fortele » cel din urmă, ale lui Ricciardi [2], ca și aria și duetul cîntat de Wanderer și Ricciardi « ar fi plăcut și chiar lui Bellini »; Wanderer a cîntat (sotto voce și aria finală) « cum n-au lăsat nici pe cel mai scrupulos critic să facă o băgare de seamă » [3].

Cuvinte de cea mai mare prețuire are Bolliac pentru bas-baritonul Berlendis[4].

Wanderer este mereu apreciată, chiar și în rolul Adalgisei din « Norma », în care cîntă doar după o singură repetiție; dar se consemnează onest că duetul Norma (d-la Karl) — Adalgisa « nu a fost prea meditat » [5].

[1] *Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59: « Somnambula » la 17 februarie.

[2] Lăudat de la început *(Curier romînesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48: «Lucia di Lammermoor » la 5 februarie 1845), Ricciardi își menține buna presă și ulterior *(Curier Romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67—68: actul II din « Norma » la 25 februarie), deși abia spre sfîrșitul stagiunii dă toată măsura lui, cu ocazia beneficiului său în « Othello », la 4 martie 1845: « Othello, una din cele [mai] grele părți de tenor, și care are atîtea frumusețe intrînsa încît ar fi cu neputință să nu placă esecutată de orice mediocru tenor, s-a cîntat de Ricciardi care a arătat publicului astă seară pentru întîia dată cît poate peptul său ». *(Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79—80). Berlioz îl cunoscuse pe Ricciardi la Paris; întîlnindu-l în 1847 la Petersburg, apelează la el și la Versing, basul Teatrului german, să-l sprijine ca soliști în *Damnațiunea lui Faust*, cu ocazia concertului dat în fața curții imperiale, la Clubul nobilimii *(Memoriile lui Hector Berlioz*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 491—492). Principalul sprijinitor al lui Berlioz în organizarea acestui concert a fost dirijorul Teatrului italian, « admirabilul Henri Romberg» *(ibidem)*, primul instrumentist care a dat un concert public în capitala Țării Românești.

[3] *Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59: « Somnambula » la 17 februarie. Aceeași Wanderer — care se pare că era și foarte frumoasă — este lăudată în rolul Rosinei (« a rotunjit cu destulă grație ruladele părții sale și atît de favorite lui Rossini ») care, în ansamblu vorbind, a meritat să fie « regina serii, a fost primită în aplaude generale și în tot cursul bucății nu i-a lipsit decît un Almaviva ». *(Curier romînesc*, XVII, 14, 16 februarie 1845: « Bărbierul de la Sevilla » la 12 februarie).

[4] Deși această prețuire se pare că se referea mai mult la intensitatea emisiei vocale: « Basistul nostru are un glas atît de sonor, încît tremură lustrurile cînd nu și-l mai menagiază » *(Curier romînesc*, XVII, 11, 5 februarie 1845, p. 44: « Elisir d'Amore »).

[5] *Curier romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67—68.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În fine, interpreta pe care Bolliac o consideră « artistă desăvîrșită » este « demoazela » Henrietta Karl, apreciată nu o dată de-a lungul turneului: « D-la Karl joacă deopotrivă bine, și în « Elisir d'Amore » ca și în « Norma ». Karl n-are role ale ei, ale ei sînt toate și joacă toate deopotrivă [de bine]. Regină druidă, țărăncuță, artistul ține de toate clasele și nu se lasă clasificat; Karl nu este numai cantatriță, este și actriță; Karl și cîntă și joacă »[1].

Să nu ne închipuim însă că Bolliac, furat de propriile lui hiperbole, își pierde simțul critic; acesta rămîne intact și se manifestă chiar față de cei pe care îi admiră mai mult. Ca o dovadă a obiectivității criticului, Karl este criticată serios pentru jocul ei de scenă și costumația folosită: « Aducem aminte d-lei Karl că Desdemona, dulce, plăpîndă, modestă și naivă precum a creat-o imaginația nemuritorului său părinte, nu este primitoare de niciun moment de afectație, de niciun gest, pășire sau mișcare prea teatrală, de nicio încreștitură de frunte, că toaleta ei trebuie să fie simplă, nu încărcată, nu princiară și cînd doarme în alcovul său să nu prea fie atît de ticluită și încorsetată »... [2]. De asemenea Ricciardi este criticat nu o dată pentru interpretarea sa în « Cenerentola » [3] sau în « Othello », rol în care triumfase în seara beneficiului: « Dl. Ricciardi cîntă de minune cîteva arii din Othello. D-lui însă nu înțelege prea bine poziția lui Othello » [4]. Lăudat de Bolliac pentru interpretările sale « în rolele de emoții tari » [5], un alt protagonist, Santi, suportă o severă critică pentru « Bărbierul » [6]: « Slăbiciunea glasului d-lui Santi nu-l iartă în a juca în rola de bărbier. Are un glas de gît și a cărui întindere este foarte mică și altfel are ceva în glasul său care exprimă durerea și care se acordă prea rău cu rola bărbierului. Are cu toate astea un mare talent pentru pasagiurile parlando ».

Și din exemplele citate mai sus am putut constata cît de intim se leagă la Bolliac problema artei de interpretare muzicală cu cea a artei actorului în teatrul muzical. Tenorul Penati care « cîtăva vreme a fost aplaudat ca primul tenor », dar « ajunge să nu mai fie suferit nici ca al doilea », « a cîntat binișor și a jucat bine » în « Elixirul » [7] la 2 februarie 1845: « În rola aceasta trebuie un actor ca d-lui, să fie stîngaciu în toate! » Aluzia ironică este temperată de astă dată în aprecierea spectacolului din 19 februarie 1845 cu « Elixirul dragostei »: « Dl. Penati a cîntat bine și și-a moderat mult mișcările; a brodit-o mai bine să facă pe beat[ul] șezînd pe laviță decît dănțuind » [8].

[1] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79–80: « Othello », la 4 martie. Karl îl entuziasmase pe comentator în actul II din « Norma » la 25 februarie (*Curier romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67–68), dar mai cu seamă în Othello: « Desdemona nu este o parte din cele mai anevoie de prima dona dar este una din cele mai ostenitoare căci are multă acție. În Desdemona trebuie mai multă actriță decît cantatriță și în Karl se unesc amîndoă. D-la Karl a jucat și a cîntat în Desdemona astă-seară, mai bine decît totdeauna. Scena din actul al III-lea cînd se deșteaptă în tunete și fuge de moarte înaintea pumnalului ce lucește în lumina fulgerilor în mîna Maurului, a dat un nou lustru talentului acestei artiste desăvîrșite ».

[2] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79–80: « Othello » la 4 martie.

[3] *Curier romînesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48.

[4] *Curier romînesc*, XVII, 23, 19 martie 1845, p. 92: « Othello » la 15 martie.

[5] Vezi « Linda di Chamonix » la 9 și 10 februarie: *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

[6] Reprezentat la 12 februarie: *Curier romînesc*, XVII, 14, 16 februarie 1845.

[7] *Curier romînesc*, XVII, 11, 5 februarie 1845, p. 44.

[8] *Curier romînesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aprecieri favorabile pentru jocul său de scenă au fost pronunțate și despre Giorgi în diferite « role comice ». Dar în Don Bartolo din spectacolul dat la 12 februarie [1] Bolliac îl critică pentru costumație și joc, pornind de la necesitatea întruchipării veridice a personajelor: « Ce fel de Don Bartolo ne-a arătat astăseară dl. Giorgi? Ce figură era aceea, ce costum și ce caricatură de joc? Acesta este Bartolo, doctor spaniol în vîrstă de 60 de ani și care voiește a se însura? Fă bine d-le Giorgi de-ți pune altă dată o perucă pudrată, mare cu coadă, și un rococo mai elegant, fii mai omenos în esagerații și nu te mai rade cu ferăstrăul. Dar Don Basilio? Semăna oare cu un famos maestru de musică? Și care încă se amestecă și'n intrigi de căsătorie? Ce figuri era acea, ce costum, ce cîntec? Semăna mai mult un Pantalon de pantomimă ».

Critica exprimată nu-l va face însă pe Bolliac să uite talentul actorului și influența pe care critica sa ar fi putut-o avea asupra moralului interpretului, dacă ar fi fost rău înțeleasă. De aceea are grijă să noteze că în spectacolul din 19 februarie 1845 cu « Elixirul dragostei » « Dl. Giorgi a fost bine în costumul său... mai moderat în joc și a luat aplaude destule. Adevărul este că dl. Giorgi este un bun actor » [2].

În general Bolliac se dovedește plin de solicitudine și grijă pentru interpreți, cu care se vedea des și ale căror necazuri și bucurii le cunoștea și le împărtășea.

La 2 februarie 1845 consemnează calitățile de actorie și cînt ale d-lei Lugli [3], dar « cu mîhnire însă vedem cum i se pierde glasul din zi în zi și rugăm direcția să mai menajeze acest pept atît de slab » [4]. După reprezentația din 7 februarie 1845 a « Cenerentolei » « am vizitat artiștii și tremura ca frunza, mai vîrtos d-la Wanderer; ar trebui o mai bună îngrijire la conservarea sănătății artiștilor » [5]. Aceste condiții neprielnice au fost probabil cauza îmbolnăvirii generale a trupei de operă pe care Bolliac a anunță publicului. La 21 februarie 1845, sub titlul « Sănătate », Cezar Bolliac consemnează că « Toți actorii sînt bolnavi, de la mic pînă la mare », pentru ca apoi să publice un sonet în limba italiană dedicat lui Wanderer de « un amator de teatru », sub care anonimat ghicim chiar pe Bolliac; acest sonet, datat 26 noiembrie 1844, ar trebui adăugat — dacă ipoteza se verifică — la lista operei poetice a autorului [6].

Pe linia aceleiași categorii de preocupări ale lui Bolliac ne emoționează și azi grija care străbate în mai multe cronici pentru sănătatea lui Berlendis — cel mai bun actor al trupei, după cum îl aprecia criticul — cu ocazia îmbolnăvirii sale care putea să prezinte și pericolul pierderii vocii [7].

Această atitudine grijulie față de ansamblu și de condițiile atît de grele în care trăiau și lucrau artiștii în acele timpuri dovedește inima caldă a criticului (el însuși luptător social pentru dreptate și libertate) pentru omul-artist; dar cînd discută cu interpretul, știe să fie exigent. În repetate rînduri cere înlocuirea unor elemente slabe din ansamblu și printre alții

[1] « Bărbierul »: *Curier romînesc*, XVII, 14, 16 februarie 1845, p. 56.

[2] *Curierul romînesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64.

[3] Gaetana Lugli — vezi C. D. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea II, 1, p. 102—104.

[4] *Curier romînesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40.

[5] *Curier romînesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48.

[6] Publicat în *Curier romînesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64.

[7] *Curier romînesc*, XVII, 21, 12 martie 1845, și 23, 19 martie 1845.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se îndreaptă nu o dată împotriva « doamnei Petrarca »: « Prefacerea corului și desființarea doamnei Petrarca cu voia cinstitei direcții, va fi din partea noastră Carthago est delenda de cîte ori vom zice două vorbe pentru Teatru din București » [1]. Nu am putut stabili dacă într-adevăr direcția a luat măsurile preconizate de Bolliac.

De altfel, textele lui Bolliac abundă de sfaturi sau sugestii adresate direcției, pe care în numărul din 2 februarie 1845 [2] o laudă pentru realizarea unei stagiuni de operă foarte bune față de cele de pînă la acea dată [3]. Printre altele, unul din meritele direcției a fost curmarea intrigilor de culise, dar se pare că răul obicei era mai puternic decît bunele sale intenții, deoarece la 26 februarie 1845, sub titlul *Cronică de teatru* [4], Bolliac constată o nouă împăcare a protagoniștilor Ricciardi și Karl; avertizează însă asupra tendinței pe care o are Karl de a acapara toate rolurile principale și asupra pericolului ca trupa să suporte un « diumvirat teatral » al numiților protagoniști. Sînt role care se potrivesc mai bine cu Wanderer (Linda, Lucia, Amina); de ce este aceasta silită să apară în spectacole nepregătite suficient, cum a fost cazul rolului Adalgisei din reprezentația cu actul II din « Norma »? [5].

Pentru că am semnalat sesizările pe care Bolliac le făcea conducerii trupei, adresîndu-se direct acesteia în cronicile sale, notăm aci ca pe un procedeu favorit al criticului — mai ales atunci cînd este emoționat de reușita spectacolului sau de interpretarea vreunui solist — stilul direct, discuția la persoana a 2-a (singular) cu interpreții: « Nu este așa, Ricciardi, că un extaz face mai mult decît un aplaus? Dacă ții mult la aplaude, fii mai mediocru ca să-ți putem complace » [6]; « Curagiu Wanderer. Frumusețea ta protege glasu-ți cel dulce » [7]; « Cînd te rătăcești, Wanderer, ești divină [este vorba de scena nebuniei din « Lucia di Lammermmoor » — *n.a.*]. Armonia cerească ce-ți pare că auzi aiurînd la primul tău amor, este eco al glasului tău. Noi o simțim și mai bine decît tine această armonie, căci te și vedem; tu nu poți să te vezi și glasul tău cu frumusețea ta sunt frați, fac o armonie delicioasă, încîntătoare, cerească » [8].

[1] *Curier romînesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40. Și într-adevăr, se ține de cuvînt și la 5 februarie: « Jos Petrarca, jos cițiva din coriști » *(Curier romînesc*, XVII, 11, p. 44), și la 9 februarie: « Doamna Petrarca dă crispații de nerve » *(« Curier romînesc*, XVII, 12, p. 48).

[2] *Curier romînesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40.

[3] Compania de operă a lui Sansoni fusese precedată de cîteva trupe franceze — a lui Fillol la 1838—1839; alta cu « La Dame Blanche » la 1840; o alta, din care făcea parte Flora Massé, la 1841—1842 — și chiar de o trupă ungurească care, după ce a jucat la Brașov, a dat în 1840 o serie de spectacole la București, în limba romînă, germană și maghiară, precum și o reprezentație festivă în romînește, cu prilejul aniversării suirii pe tron a domnitorului (Vezi C. D. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, II, 1, p. 102—104).

[4] *Curier romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67—68.

[5] O altă « cabală teatrală » se pare că trebuia stăvilită în legătură cu încasările beneficiului lui Ricciardi — și Bolliac acceptă să publice în coloanele cronicii sale decontul casierului Sternberg, spre spulberarea calomniilor *(Curier romînesc*, XVII, 21, 12 martie 1845).

[6] *Curier romînesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40.

[7] *Ibidem*.

[8] *Curier romînesc*, XVII, 12, 9 februarie 1845, p. 48: « Lucia di Lammermoor » la 5 februarie.

Procedeul adresării directe — îmbrăcînd uneori forme interogative, alteori numai rogative sau imperative — este utilizat de Bolliac însă și atunci cînd trebuie să semnaleze interpreților probleme mai tehnice, nu numai să le comunice emoția artistică pe care i-au pricinuit-o în spectacol. Am citat mai sus modul direct în care i se adresează lui Giorgi cînd îl critică pentru costumul neadecvat și pentru jocul șarjat și nefiresc din rolul lui Don Bartolo. La

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Trebuie să subliniem ca o trăsătură pozitivă a criticii muzicale a lui Bolliac că meritele diverșilor protagoniști și artiști nu-l fac să uite celelalte elemente ale ansamblului și ansamblul ca atare. De pildă, acesta este menționat pozitiv pentru modul cum s-a achitat de sarcini în « Somnambula », mai ales în andantele actului I. Dar coriștii nu au înțeles finalul actului și strigau atît de tare încît iluzia realității scenei se pierdea [1].

Orchestra este amintită cu dragoste, deși din unele amănunte rezultă cît de relativă putea fi uneori, pe atunci, contribuția ei, redusă la cîteva instrumente pentru care se « aranjau » și știmele instrumentelor sau partidelor lipsă.

La spectacolul din 3 februarie 1845 « Stabat Mater a făcut mai mult efect esecutat de orchestră decît cîntat » [2]. Cu ocazia cronicii spectacolelor din 9 și 10 februarie 1845 cu « Linda di Chamonix », Bolliac notează că « Atît părțile de armonie cît și cele de arcuș s-au esecutat prea bine de orchestră » [3]. Arcușul principal — foarte apreciat — era al lui Wiest [4]. La spectacolul miscellaneu din 25 februarie 1845 cu actul I din « Bărbierul din Sevilla » și actul II din « Norma », « Orchestra a executat de minune [și] uvertura de la Muta di Portici și a fost foarte aplaudită » [5]. Meritele ei au fost sesizate și anterior: « . . . niciodată n-am avut o orchestră care să sprijine cu atîta vrednicie talentul lor [al protagoniștilor — *n.a.*]. Ne-am scăpat de acele instrumenturi grozave de vînt, sau mai bine de cîmp care lua auzul și nu era niciodată în acord cu scena, și am dobîndit în locul lor un violoncelo și cîteva viori ce ne era de mare trebuință » [6]. Pasajul citat marchează trecerea de la ansamblul instrumental în care predomina caracterul de fanfară, la cel simfonic.

Latura instrumentală a spectacolului se îmbunătățește din ce în ce mai mult. La 4 martie 1845, Bolliac nota: « Orchestra covîrșește toată lauda. Uvertura a fost de minune esecutată. Pianoforte, crescendo, își au avut toată acorateța în tot cursul operei. În esecutarea vijeliei din actul al III-lea se simția bubuitul tunetului și fiorul fulgerului. Acompaniamentul n-a înecat niciodată cîntecul scenei și a urmat sentimentul în toate părțile. Solo de clarinet și solo de corn a avut adevăratul gust de cîntec și ne-a răpit ca farmec » [7].

Aceeași preocupare pentru veridicitatea întruchipării scenice pe care Bolliac o arăta în legătură cu jocul și redarea caracterului personajelor, este manifestată și cu privire la montare, decoruri, costume.

Valoarea spectacolului nu trebuie știrbită printr-o punere în scenă necorespunzătoare. În « Linda di Chamonix » decorul actului al II-lea (salonul) este foarte bine apreciat. Dar costumul savoiarzilor nu e fidel [8]. Problema costumației neadecvate se cere relevată și cu alte ocazii: în

4 martie 1845 i se adresează lui Ricciardi: « Te rugăm, Ricciardi, să mai lași glasul tău cel răpitor de falsete pentru o altă vîrstă și să ne faci a auzi mai des acest glas puternic de pept care recomandă pe adevăratul tenor » *(Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79—80: « Othello »).

[1] *Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59.

[2] *Curier romînesc*, XVII, 11, 5 februarie 1845, p. 44.

[3] *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

[4] *Curier romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67—68.

[5] *Ibidem.*

[6] *Curier romînesc*, XVII, 10, 2 februarie 1845, p. 40.

[7] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79—80: « Othello », la 4 martie.

[8] *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Bărbierul din Sevilla » jucat la 12 februarie 1845, Don Bartolo şi Don Basilio nu apar în costume potrivite [1], iar Santi în « Somnambula » a apărut în Elveţia îmbrăcat în costum spaniol [2], ceea ce se dovedeşte a nu fi fost din vina interpretului: « Ne-am încredinţat că costumul cel neadevărat al d-lui Santi, în stăpînul de moşie din Somnambula, n-a fost din pricina neştiinţei actorului, ci din lipsa garderobei » [3]. În asemenea condiţii, criticului nu-i mai rămîne decît să ironizeze: « Încît pentru costumuri nu mai zicem nimic: lorzii, idalgo, riterii germani, nobilii francezi, nobilii veneţieni, au tot un costum pe scena noastră şi toţi secolii compun o singură epohă. Stilurile s-au cofundat toate şi transplantarea este feerică: se face pe clipă » [4].

În general vorbind însă, « va face epocă acest abonament în analele teatrului din ţara noastră » [5]. Aceste cuvinte de satisfacţie decurg din satisfacţia estetică pe care criticul o constata la spectatorul care asista la înjghebări de teatru muzical superioare celor cu care fusese obişnuit. Iată, de sub pana lui Bolliac, tabloul social al noului public teatral, care măsoară răsunetul social al fenomenului lirico-teatral din această stagiune: « De unde es aste fesuri şi giubele, aste chiulafuri şi tătărci, aste fisionomii uitate sau necunoscute? A ajuns teatrul un bal mascat; se întreabă unii pe alţii; cine este ăla, cine e ăla? Ne-au cotropit mahalalele. Cine desgroapă pe aceşti reposaţi în societate? Cine face pe aceşti ruginiţi să-şi lase preferenţa sau lotonul cel liniştit şi să vie pe lapoviţe şi pe geruri de foc la teatru? Ricciardi? Această privighetoare neostenită în miezul ernii? Karl? Acest rotund şi maiestos soprano ce ne uimeşte? Berlendis? Acest bariton sonor ce vibrează ca tunetul? Wanderer? Acest glas variant şi dulce, această fee sau nerie uşoară ca aerul ce ne aduce prin cătătura-i toată poesia şi clima patriei ei? Arcuşul cel magic al lui Wiest ce alunecă pe inimă şi ne fură ca farmecul? Întregimea orchestrei! Lumea visează teatru » [6].

Publicul şi reacţia sa este o preocupare permanentă a lui Bolliac. La 5 februarie 1845 el nota: « Publicul se măreşte din representaţie în representaţie şi direcţia a fost silită să mai adauge mese, benoaruri şi o bangă de stale care încă nu s-au sfîrşit bine şi au fost pline. Specularea bileturilor de teatru şi a face coadă la teatru era pînă acum o poveste la noi. Se realizează însă. *Pentru ce actorii sunt veseli cînd li se măreşte publicul, şi publicul se măreşte cînd sunt veseli actorii? Cine se va gîndi o află* » [7]. Şi este interesant că în pasajul citat mai sus, Bolliac înregistrase şi schimbarea compoziţiei sociale a publicului, aderarea maselor orăşeneşti la spectacolele ce

[1] *Curier romînesc*, XVII, 14, 16 februarie 1845.

[2] *Curier romînesc*, XVII, 15, 19 februarie 1845, p. 59.

[3] *Curier romînesc*, XVII, 16, 23 februarie 1845, p. 64.

[4] *Curier romînesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79–80.

[5] *Curier romînesc*, XVII, 13, 12 februarie 1845, p. 52.

[6] *Ibidem*. Cu altă ocazie, Bolliac menţionează emoţia artistică pe care trupa reuşea să o realizeze scenic şi să o transmită publicului din sală: « Aceasta este rola d-lei Karl în Norma .. tot contribuieşte spre a esprima patima, a fi toată o armonie, o armonie sălbatecă ce zboară pe trăsurile arcuşului d-lui Wiest şi pe suspinurile flautului, ca un alt suflet în sufletul parterului şi îi deşteaptă un al şaselea simţ. Trosnea sala de aplaude. Cîte o dată uităm să vă aplaudim, d-lo Karl şi d-le Ricciardi, dar pricina este că electrismul ce daţi este lung, estazul ţine mult şi ne dor perii capului ». Tot acolo: « Duo între Norma şi Pollione a strîns inimile şi a adus publicul pînă la lacrimi ». (*Curier romînesc*, XVII, 17, 26 februarie 1845, p. 67–68).

[7] *Curier romînesc*, XVII, 11, 5 februarie 1845, p. 44. (Sublinierea noastră — M. V.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vechiculau o artă obișnuită pînă atunci pe melagurile noastre în cercurile restrînse ale celor ce veniseră în contact cu ea în Occident sau prin intermediul rus și făcuseră primele încercări de a o transplanta — sau aclimatiza — în țară [1].

*

Am ales special stagiunea din 1845 ca exemplificare a genului de publicistică cu subiect muzical a lui Bolliac. Credem suficiente exemplele citate pentru demonstrarea faptului că de la simpla notă de gazetă, trecînd prin cronica de pură consemnare — faza de la *Curiosul* —, Bolliac a realizat acum pasul trecerii la critica muzicală.

Demonstrarea pe materialele unei singure stagiuni am crezut-o necesară spre a evidenția mai bine multilateralitatea atenției criticului și genul problemelor abordate, concepția lui și nivelul criticii pe care o făcea, toate aceste preocupări fiind de obicei întrețesute în fiecare din cronicile sale. Pentru a da cititorului posibilitatea de a constata cum cele analizate mai sus sînt îmbinate și sintetizate într-o cronică a lui Bolliac din această vreme, trimitem la cronica pe care a destinat-o spectacolului din 4 martie 1845 cu « Othello » [2].

După parcurgerea atîtor citate din publicistica muzicală a lui Bolliac, ne dăm seama că acele naivități în legătură cu care preveneam cititorul și care de multe ori țin mai mult de stil decît de fond, nu sînt numai naivitățile lui Bolliac — ele sînt ale epocii.

Se pot remarca aceleași stîngăcii și în materialele cu preocupări muzicologice ce vor apărea, la scurt timp, în presa moldovenească de la Iași — *Albina românească*. De asemenea, ele constituie trăsături caracteristice și pentru critica muzicală prepașoptistă din Transilvania, care, aflată în imperiul habsburgic, avusese în legătură cu arta de tip occidental condiții culturale mai prielnice. Critica muzicală din orașele ardelene (chiar și cea în limba germană, care data de cîteva decenii și ținea la rîndul său pasul cu publicistica muzicală vieneză, pragheză și din alte centre de limbă germană) nu întrecea în problematică, în concepție, în preocupări și în stil critica muzicală de sub condeiul lui Bolliac [3]. *Critica* muzicală ardeleană în limba română și ungară nu precede primele manifestări muzicologice ale lui Bolliac [4].

Mai mult, trebuie să subliniem că la acea dată critica muzicală din multe alte țări nu depășea nici ea decît arareori nivelul criticii muzicale ce se înfiripase înainte de 1848 la noi.

[1] A se compara și cu notările lui Mihail Kogălniceanu (*Scrisori*, Buc., 1913, p. 148) asupra spectacolului de la Viena cu « Kabale und Liebe » a lui Schiller (în 1845), unde publicul burghez manifestă emoție și entuziasm, în timp ce nobilii rideau. Relatat și de PAUL CORNEA, *Studii de literatură română modernă*, Buc. Editura pentru literatură, 1962, p. 128.

[2] *Curier românesc*, XVII, 20, 9 martie 1845, p. 79—80.

[3] Pentru comparare, cronicile și foiletoanele muzicale ale ziarelor germane din Sibiu și Brașov: *Siebenbürger Wochenblatt* (1783—) și în special suplimentul acestuia, *Unterhaltungsblatt für Geist, Gemüth und Publizität*.

[4] *Gazeta de Transilvania* începe să apară la 1838, concomitent cu primul ziar unguresc brașovean *Erdélyi Hirlap*, care scoate și suplimentul literar *Mulattató*. Ziarele ungurești mai vechi din Transilvania *Erdélyi Magyar Hirvivö* (Sibiu, 1790—1791) și *Hazai Hiradó* (Cluj, 1827) nu aveau preocupări de critică muzicală, cum nu avea nici *Biblioteca românească*, revista pe care o tipărea la Buda Zaharia Carcalechi la 1821—1829.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu trebuie de asemenea să ne oprim la aparenţe şi constatînd că poziţia critică a lui Bolliac nu este totdeauna cea mai acerbă [1], să ni-l închipuim lipsit de exigenţă. Din pasajele citate merită să fie subliniate cerinţe ca « nu operă bufă, ci operă seria sau semi-seria », ceea ce denotă şi nivelul publicului ale cărui gusturi le consemnează şi le tălmăceşte criticul. De asemenea nu trebuie să uităm pasajele în care romanticul, vibrantul şi uneori — cel puţin aparent — « exaltatul » Bolliac cere interpreţilor, în plină epocă a « belcanto »-ului, o artă veridică, mai multă reţinere, mai multă cumpătare, măiestrie în redarea adevărului vieţii, a conflictelor, a personajelor — chiar dacă formulările lui nu exprimă în limbajul nostru de azi aceste idei. Şi nu este oare un semn de maturitate critică însuşi protestul împotriva ciuntirii operei muzicale prin eliminarea pasajelor dificile, sau condamnarea modificărilor pe care libretistul le introduce în textul literar al dramaturgului?

★

În activitatea de publicist muzical a lui Cezar Bolliac, muzica instrumentală şi viaţa de concert a Bucureştilor este foarte rar şi puţin menţionată. De altfel soliştii instrumentişti erau puţini, iar manifestările concertistice erau ele însele rare.

Despre concertele pe care în 1843 le dădeau cu foarte mare succes pianistul Leopold de Mayer şi aceeaşi Henriette Karl [2], Cezar Bolliac nu s-a pronunţat.

În schimb, a acordat atenţie şi interes concertelor lui Liszt la Bucureşti [3]. Despre primul concert al acestuia, dat în decembrie 1846, Bolliac a scris entuziasmat în *Curierul romînesc* [4], deşi în acea perioadă nu făcea în mod curent cronica muzicală (celelalte concerte nu au fost menţionate, desigur pentru că între timp *Curierul romînesc* şi-a întrerupt apariţia): după ce notează repertoriul cu care « zeul pianului » s-a prezentat în faţa publicului, Bolliac descrie entuziasmul şi adoraţia cu care Liszt a fost primit. «... Ai fi zis că sufletul cel mare al artistului s-a vărsat în toată sala şi inimile auditorilor au devenit claviruri în care revibrau, ca prin electrism, sunetele clavirului ce se încorporase cu artistul ». Este interesant că Bolliac ajunge să constate revoluţia pe care o reprezintă Liszt din punctul de vedere al tehnicii pianistice (fără a avea însă şi posibilităţile de a analiza elementele acestei revoluţii): « Liszt nu bate piano ca cealaltă lume muzicală — el are o manieră a sa, o metodă cu totul a sa. Ziceam totdeauna că muzica este... pentru cutare sau cutare instrument, dar nu auzisem pe Liszt, nu auzisem acest piano-forte ce coprinde toate instrumentele inventate şi neinventate încă... » [5].

[1] Însăşi critica literară paşoptistă din ţările romîne parcurge în acest răstimp căi asemănătoare. A se vedea Alecu Russo, *Opere complete*, Buc., 1942, p. 315 şi Mihail Kogălniceanu, *Critică*, în *Dacia literară*, ed. a II-a, p. 205, precum şi analiza acestor poziţii la Paul Cornea, *op. cit.*, p. 135—137.

[2] C. D. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea II, 1, p. 102—104, nota 1.

[3] Asupra acestui subiect, a se vedea valorosul studiu, cu material documentar inedit, al lui N. Missir, *Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846—1847*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, VIII, 1961, nr. 2, p. 490 şi urm. (cu o largă bibliografie).

[4] Cronica a apărut fără alt titlu la rubrica « Bucuresci », în *Curier romînesc*, XVIII, 94, sîmbătă 14 decembrie 1846.

[5] « De a mai zice ceva despre acest colos ce admiră Europa întreagă ar fi o perdere de timp zadarnică. Vrei să ştii cine e Liszt? Trebue să-l asculţi. El se joacă cu inima ta, ţi-o stoarce,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bolliac se va mai ocupa de două ori în cronicile sale muzicale de concertele date în București, dar fără a ne da posibilitatea să sesizăm un element superior în critica sa concertistică: e vorba de critica pe care o închină concertului dat în saloanele C. Esarcu joi 1/13 februarie 1873 de violoncelistul Feri Kletzer (al doilea concert în București) cu concursul artiștilor Bertolazi, Corsi, Wachmann, Hübsch și Raith [1] și de concertul de binefacere al tinerei pianiste de 18 ani Elena Manolache Costache Epureanu, laureată a Conservatorului din Viena, concert dat miercuri 14 februarie 1873 la Theatrul cel mare din București [2]. În ambele cronici Bolliac se mărginește la considerațiuni generale despre rolul muzicii și calităţile artistului, fără analize mai precise și recunoscîndu-și evident limitele competenţei sale în aceste probleme. Ba chiar, în același număr al ziarului său în care publică articolul despre *Concertul pentru săraci* al Elenei Epureanu, el inserează în continuare alte două cronici anonime, mai interesante sub aspectul criticii muzicale, despre una dintre ele spunînd chiar el — în sens autocritic — că este scrisă « de un artist, precum se vede ».

Oarecum în aceeași ordine de idei ar fi de amintit și articolul în care Bolliac, vorbind de reprezentaţia dată pentru un monument în cinstea lui Ion Eliade Rădulescu, apreciază pe Hübsch ca violonist [3].

*

Cînd am analizat mai sus în special etapa prepașoptistă a activităţii de critică muzicală a lui Cezar Bolliac, am arătat că ea constituie, după noi, și contribuţia cea mai importantă a sa la dezvoltarea mișcării muzicale în ţara noastră.

După întoarcerea sa din emigraţie, o dată cu reluarea activităţii gazetărești la ziarele sale proprii (*Bucimul* — devenit peste scurt timp *Trompeta Carpaţilor*) Bolliac reia, pe un răstimp mult mai întins, aceleași probleme care-l preocupaseră pe critic și înainte de 1848, în legătură cu care se mai pronunţase și pe care ajunge uneori să le repete aproape aidoma. De exemplu, observaţia — discutabilă — că ropotele de aplauze sînt o mai mică dovadă de preţuire artistică decît extazul fără aplauze, observaţie pe care i-o prilejuiește Ricciardi în 1845, revine de mai multe ori, ultima dată la 1873, în comentarea concertului Elenei Epureanu: « Aplausul este al admiraţiunii, nu este al extasului » [4]. Această perioadă prezintă mai puţină valoare, pentru că faţă de societatea care evoluase, Cezar Bolliac rămăsese pe loc, cu toate că între timp călătorise în străinătate, venind în contact la faţa locului cu arta Occidentului. El era încă pașoptistul care trăia în epoca frămîntării de la jumătatea secolului — chiar dacă nu facem abstracţie de concesiile, poate mai mult formale, pe care bătrînul Bolliac le face pe plan politic după întoarcerea sa în ţară. Societatea romînească de atunci, pe plan politic și social, nu reprezenta

ţi-o inalţă și ţi-o înmoaie precum îi place. Dacă nu știi ce va să zică amorul, dacă nu știi ce este divinul și infernul, ascultă-l pe Liszt ».

Cronica lui Bolliac se încheie printr-o invitaţie adresată artistului pentru scăderea preţurilor de intrare, spre a da posibilitatea de a-l admira și altora decît celor trei sute de persoane care pot plăti doi galbeni pe un bilet.

[1] *Concertul Kletzer*, în *Trompeta Carpaţilor*, XI, 1045, 4/16 februarie 1873.

[2] *Concertul pentru săraci*, în *Trompeta Carpaţilor*, XI, 1049, 18 februarie / 2 martie 1873.

[3] *Theatru, Representaţiune extraordinară pentru monumentul lui Ion Eliade Rădulescu*, în *Trompeta Carpaţilor*, XII, 1113, 24 februarie 1874.

[4] *Concertul pentru săraci*, în *Trompeta Carpaţilor*, XI, 1049, 18 februarie/2 martie 1873.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desigur un progres, o treaptă mai înaltă, față de idealurile democratice și revoluționare pe care le slujise Cezar Bolliac, dar din punct de vedere cultural nivelul societății era altul decît cel din preajma revoluției de la 1848, îl depășise pe Bolliac și publicistica sa muzicală concretizată în cronici și critici muzicale ce continuă să fie îngemănate cu cronica și critica teatrală. Activitatea de critică muzicală a lui Cezar Bolliac era depășită de nivelul vieții muzicale pe care criticul trebuia să o îndrume. De altfel, la acea dată, societatea care atinsese un nivel cultural superior celui pe care îl avea cu un sfert de veac înainte își crease critica sa muzicală, pe care, în persoana lui Nicolae Filimon, o încredințase chiar unui muzician profesionist. Se știe precis că Nicolae Filimon a fost ani de zile, pînă a începe să facă cronică, critică și istorie muzicală, flautist în orchestra operei [1]. Cu tot respectul pe care ni-l impune cultura muzicală a lui Cezar Bolliac la data cînd puțini dintre contemporanii săi puteau să discute cu competență problemele muzicale și ale spectacolului muzical, trebuie să recunoaștem că ea nu se poate compara cu cultura muzicală a lui Nicolae Filimon. Această concluzie se degajă nu numai din faptul că azi deținem pentru Filimon o documentație care ne îndreptățește să-i afirmăm calitatea de muzician profesionist format pe baza unor studii și unei practici îndelungate [2], dar și din compararea textelor ieșite de sub pana celor doi critici muzicali. Informația, judecățile de valoare, cerințele de principiu, unele cunoștințe tehnice muzicale, nu lipsesc și nu sînt greșite la Bolliac; dar cît de bogate și — comparativ — cît de dezvoltate apar ele la Filimon!

Iată pentru ce, după ce Filimon își adusese contribuția sa la critica muzicală românească și după ce — pe baza îndrumărilor primite cu un sfert de veac înainte de la Bolliac și ale celor mai recente și de nivel superior ale lui Filimon — gustul și cerințele publicului românesc crescuseră, ultima perioadă de cronică-critică muzicală a lui Cezar Bolliac nu ne mai satisface ca perioada prepașoptistă. Nu numai gustul muzical, ci și viața muzicală bucureșteană se dezvoltase simțitor, pe baza învățămîntului muzical axat în jurul Conservatorului, pe baza vieții de concert ce devenise posibilă prin apariția unui număr mai mare de instrumentiști și de soliști vocali, în sfîrșit pe baza unui început de repertoriu muzical românesc compus de înaintașii muzicii românești de acum un veac. La sfîrșitul deceniului al șaptelea și în deceniul al optulea al secolului trecut, supremația absolută a teatrului muzical asupra vieții muzicale se atenuase, prin apariția și a altor forme de manifestare muzicală publică — concertele instrumentale și vocale, corurile etc. — și la aceasta contribuia însăși creația, care începuse să se consolideze. Ar fi greșit să considerăm că însuși Cezar Bolliac nu s-a dezvoltat de loc; dimpotrivă, aci intervine la el acea evoluție interioară de care vorbeam mai sus. Ea se manifestă în încercarea de a aborda și tratarea altor manifestări muzicale decît cele ale teatrului liric (concertele, bunăoară), într-o judecată mai ponderată, în părăsirea unor explozii de entuziasm nestăvilit, în apariția din ce în ce mai rară a acelor «uitări de sine» care îl făceau pe critic să dialogheze cu interpreții în coloanele cronicilor sale, să li se adreseze direct, să-i interogheze, să-i invite la răspunsuri: se manifestă, pe de altă parte, într-o

[1] G. Călinescu, *N. Filimon*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV (1955), p. 283—284.

[2] *Ibidem*, p. 223—354 și mai ales capitolul IX *(Cronicar muzical)*, p. 283—301.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

arhitectură mai gîndită a articolelor sale, care ne apar ca rodul unei meditații mai îndelungate. Se vede deci că Cezar Bolliac face eforturi pentru a corespunde noilor cerințe, abordează unele noi preocupări, deși tot în stilul său propriu [1], se controlează și se străduiește să-și mențină prestigiul de îndrumător pe care trebuie să-l aibă criticul [2]. Dar toate acestea, cum am spus, țin de o evoluție intimă, interioară, ele nu sînt suficient exprimate [3] spre a răspunde cerințelor unei lumi care, năvalnic, s-a schimbat atît de mult în decursul vieții unui singur om. Publicul larg continua desigur să-l urmărească, dacă nu chiar să-l urmeze pe Bolliac în criticile sale muzicale; dar lumea muzicală cerea altceva. Dacă la început, de numele lui Bolliac era legat progresul muzical al țării, el adresîndu-se cu exigență celor mai formate elemente muzicale din perioada patruzecioptistă și consemnînd judicios cele mai importante evenimente muzicale ale vremii, acum funcțiunea activității sale muzicologice s-a schimbat: activitatea sa corespunde nevoilor unor pături sociale care acum sînt atrase pe rînd la cultura muzicală, dar este inutilă pentru cei ce au avut răgazul să aibă un contact mai direct sau mai îndelungat cu muzica (fie pe calea învățămîntului muzical, fie pe cea a vieții de concert și de spectacol muzical, ajunsă la un nivel superior, fie în sfîrșit, prin faptul că ei înșiși participă ca diletanți sau mai ales ca profesioniști la crearea și răspîndirea muzicii în societatea romînească). În publicistica sa, Bolliac nu se mai adresează spiritelor celor mai înaintate în problemele muzicii. Misiunea sa este de a informa și comenta pentru cercuri mai largi, fără cultură muzicală mai adîncă, principalele evenimente muzicale ale timpului.

Această nouă funcție a cronicii și criticii muzicale a lui Cezar Bolliac își are valoarea ei netăgăduită — din punct de vedere social. Din punct de vedere strict muzical însă, ea corespundea numai într-o anumită măsură momentului de istorie muzicală la care se referă.

★

La capătul acestor considerații despre începuturile criticii muzicale romînești și despre rolul lui Cezar Bolliac în cadrul acestor începuturi, se cuvine să precizăm încă o dată meritul acestui pionier în istoria muzicii noastre. Începînd în al doilea sfert al secolului al XIX-lea cronicile sale

[1] « Despre teatrul frances nu pot zice încă nimic. Sunt mulți membri ai trupei care se anunță ca buni actori și plăcuți cîntători.

Vocea drei Goly este dulce și atingătoare, care se acordă foarte mult cu fisionomia ei și graciosu-i joc.

Aceea însă, la care mă pot pronunța în bine pînă azi este baletul, în care distinsa *Marie Gosselin* este o adevărată sylfidă, se idealisează în avînturile ei și ia scîndurile drept aer. Este atîta forță și atîta inteligență în unghia acestei baletiste, pe cît nu găsești citeodată în crierii unor masivi oameni de stat ai noștri; face atîtea evoluțiuni în aer, fără să-și piardă echilibrul corpului, cîte nu pot face în diplomație unii din masivii noștri diplomați, fără să piardă echilibrul noțional. . . » *(Teatrul*, în *Trompeta Carpaților*, XIV, 1232, duminică 11 ianuarie 1876).

[2] La 1871, cu ocazia participării sale la serbarea de fine de an pe care Conservatorul o dă la Atheneu, declară că « *despre progresul ce face musica în conservatorul nostru avem idee* »; dar în fond constatăm că e mult mai edificat în problemele artei dramatice, dînd sfaturi prețioase clasei de declamație și mimică a prof. Ștefan Vellescu, în timp ce în probleme muzicale nu poate aduce nici o contribuție *(Domniei Sale Domnului Constantin Esarcu, Directorul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice*, în *Trompeta Carpaților*, IX, 923, joi 1/13 Iulie 1871).

[3] Spre edificare, trimitem la articolul *Opera italiană de est-timp în Bucuresci (Trompeta Carpaților*, IX, 943, duminică 3/15 octombrie 1871) — care se poate compara cu textele prepașoptiste, față de care nu reprezintă un progres corespunzător progreselor pe care le înregistrează viața muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatral-muzicale, Cezar Bolliac era departe de a fi conştient de semnificaţia acestui pas, de importanţa semnificaţiei sale pentru istoria muzicii, constînd în începuturile criticii muzicale romîneşti.

Dar obiectul, necesitatea acestei preocupări, căreia căuta să-i traseze un drum, îi erau evidente şi el încerca să facă faţă acestei necesităţi cu posibilităţile ce-i stăteau la îndemînă.

Ne-o dovedeşte aceasta întreaga sa activitate, atît de multiplă şi variată, din care Bolliac ne apare evident şi netăgăduit ca unul din cei mai conştienţi, din cei mai lucizi şi (cu prea puţine excepţii) consecvenţi reprezentanţi ai generaţiei de la 1848.

De fapt, în firea sa, Cezar Bolliac era un enciclopedist, un multilateral, un om al multiplelor preocupări intelectuale desigur, dar nu prin fragmentarea lor, printr-o exagerată şi adîncită demarcaţie a lor pe specialităţi, ci prin fuziunea lor — prin înţelegerea interdependenţei lor complexe. Aceasta explică, pornind de la profilul intelectual al criticului, de ce Bolliac, ţinînd în seamă situaţia vieţii muzicale de la noi în acea vreme, nu s-a ocupat de critica muzicală propriu-zisă, şi nici n-a simţit nevoia să o facă, ci a rămas la cronica, respectiv critica teatral-muzicală, cu foarte mici excepţii întîmplătoare. Dar oare, chiar dacă trăsăturile specifice ale profilului intelectual al lui Cezar Bolliac — el însuşi un produs al epocii — nu ar fi fost acestea, nu împingea la o asemenea soluţie însăşi viaţa noastră muzicală de atunci? Era muzica, la jumătatea secolului trecut, în suficientă măsură o preocupare independentă, o activitate publică urmărită ca atare, fără a fi împletită cu problemele teatrului? În această lumină critica muzicală a lui Bolliac (cel puţin cea din prima etapă) ne apare corespunzătoare momentului muzical în care a apărut.

Critica lui Cezar Bolliac a fost necesară şi a fost competentă. Ea este ceea ce trebuia şi ceea ce putea să fie la acea dată critica muzicală din ţara noastră. Ea ne apare integrată în concepţia sa mai largă — literară, teatrală — asupra finalităţii artei, asupra spiritului militant care trebuie să-l însufleţească pe artist, asupra raporturilor dintre artă şi societate. În aceasta, şi nu numai în prioritatea cronologică, stă meritul lui Cezar Bolliac, deschizător de drum şi în critica muzicală, cum a fost în atîtea domenii de activitate culturală şi social-politică în care s-a făcut remarcat.

ЧЕЗАР БОЛЛИАК И ЕГО ВКЛАД В СОЗДАНИЕ РУМЫНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

РЕЗЮМЕ

Создание румынской музыкальной критики (проблема, до сих пор не подвергавшаяся систематическому исследованию) не принадлежит писателю Николаю Филимону, автору романа «Старые и новые прислужники», а является заслугой Чезара Боллиака (1813—1881 гг.), чрезвычайно многостороннего и одаренного представителя румынского революционного движения 1848 г. Его публицистическая деятельность в области музыки, развернувшаяся в период 1836—1877 гг., характеризовалась переходом от простой газетной заметки к музыкальной хронике и, в рамках последней, к музыкальной критике. Таким образом, истоки румынской музыкальной критики восходят приблизительно к 1844—1845 гг., когда в рамках театральной критики Боллиак ряд статей посвящает гастролям итальянской оперной

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

труппы Сансони Барилио. Критика в равной мере интересует тематика репертуара, качество либретто и композиции, оформление спектакля — достоинства и недостатки исполнения, постановка, декорации, костюмы, — а также впечатление, произведенное спектаклем на публику. Зрелость некоторых суждений Боллиака сразу же выдвигает музыкальную критику в Валахии на уровень тогдашней музыкальной критики в центральной и юго-восточной Европе. Музыкальная критика Боллиака явилась ценным направляющим фактором в развитии музыкальной жизни того времени.

Хотя Боллиак меньше интересовался находившейся тогда еще в зачатке концертной хроникой, все же он посвящает восторженные строки концертировавшему в Бухаресте Францу Листу.

По возвращении из ссылки, последовавшей за подавлением революционного движения 1848 г., Боллиак возобновляет работу в области театральной и музыкальной критики. Однако его музыкальная критика того времени — когда музыкальная жизнь Бухареста достигла значительного развития, а бухарестская публика уже успела ознакомиться с музыкальной критикой Н. Филимона — не может быть приравнена к его критике, относящейся к первой половине XIX века.

CEZAR BOLLIAC ET LES DÉBUTS DE LA CRITIQUE MUSICALE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Les débuts de la critique musicale roumaine, qui n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'une étude méthodique, remontent non pas à Nicolae Filimon, l'auteur du roman *Ciocoii vechi şi noi* (Faux-boïards d'hier et d'aujourd'hui), mais à Cezar Bolliac (1813 — 1881), personnalité complexe et plurilatérale du mouvement révolutionnaire roumain de 1848. Journaliste, c'est de 1836 à 1877 qu'il s'occupa des problèmes de la musique, commençant par de simples entrefilets pour passer à la chronique musicale et, dans le cadre de celle-ci, à la critique musicale proprement dite. Les débuts de la critique musicale roumaine se situent ainsi aux environs des années 1844—1845 lorsque, étendant à la musique son activité de critique théâtral, Bolliac consacre une série d'articles aux représentations de la troupe italienne d'opéra de Barilio Sansoni, s'occupant à la fois du répertoire, de la valeur des livrets et de la composition, de la réalisation du spectacle — qualité et défauts de l'interprétation, de la mise en scène, des décors et des costumes — ainsi que de l'impression sur le public. Par la maturité de certains de ses jugements, la critique musicale de Valachie se situait d'emblée au niveau de celle des pays de l'Europe centrale et du sud-est à la même époque. Elle fut un précieux facteur d'orientation pour la vie musicale roumaine de ce temps.

Moins préoccupé par la vie de concert, alors encore embryonnaire, Bolliac n'en a pas moins consacré des comptes rendus enthousiastes à la tournée de Franz Liszt à Bucarest.

Dans la seconde partie de sa carrière, après son retour de l'exil qui avait suivi l'échec de la révolution de 1848, Bolliac reprend les chroniques théâtrales et musicales, mais ses critiques musicales de cette période sont inférieures aux précédentes, la vie musicale bucarestoise ayant évolué et la société roumaine ayant eu l'occasion entre temps d'apprécier la critique musicale de N. Filimon.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIALECTICA MATERIALISTĂ ÎN TEORIA VALORII ESTETICE*

de MARCEL BREAZU şi MIRCEA POPESCU

Problema metodei de cercetare în ştiinţele sociale este dependentă, în mai mare măsură decît în ştiinţele naturii, de situaţia de clasă a cercetătorului, de locul pe care se situează el în lupta dintre cele două poziţii fundamentale, de pe care este privită lumea contemporană. Orientarea în materialul faptic pe care-l oferă realitatea este determinată, în ultimă analiză, de funcţia socială pe care rezultatele cercetării sînt menite să o îndeplinească. Într-un domeniu de o asemenea însemnătate în societate, cum este cel artistic, dată fiind forţa mobilizatoare a artei, ca şi posibilitatea de a folosi în scopuri diversioniste capacitatea ei de a captiva, esteticianul, istoricul şi criticul de artă, pun, cu sau fără voia lor, roadele efortului ştiinţific în slujba claselor în luptă. Munca de adunare a datelor, acumularea erudită a unei informaţii bogate, ample, indispensabilă unor concluzii ştiinţifice, poate fi viciată fundamental, dacă metoda de pătrundere către esenţa domeniului cercetat este tributară unei concepţii neştiinţifice asupra *obiectului* cercetării, unei concepţii menite să arunce o lumină denaturată asupra valorii estetice.

Istoricul constituirii aşa-numitei « ştiinţe » burgheze a artei, — Allgemeine Kunstwissenschaft — evidenţiază caracterul necesarmente limitat şi limitativ al oricăror eforturi de a izola valoarea estetică de ansamblul vieţii sociale, de a o desprinde de istorie şi de a absolutiza unele din elementele ei constitutive. De la fetişizarea documentului la aceea a formei, drumul străbătut de istoria şi teoria artei, în încercarea de a-şi dobîndi o artificială şi falsă autonomie, s-a îngustat continuu. În momentul de faţă, absolutizarea formei ruptă de orice conţinut, refuzul programatic de a lua în considerare complexitatea factorilor care determină apariţia operei de artă, au transformat istoriografia de artă burgheză într-o obositoare şi pînă la urmă fantomatică procesiune de stiluri, dedusă exclusiv din particularităţi de organizare a elementelor exterioare ale creaţiei artistice, şi repetîndu-se, mai mult sau mai puţin ciclic, după « legi » interne de dezvoltare.

* Comunicare ţinută la simpozionul cu tema « Dialectica materialistă şi ştiinţele particulare » organizat de Secţia a VII-a a Academiei R.P.R., mai 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Metoda de cercetare elaborată în lumina unor concepții după care esteticul (respectiv artisticul) este de esență transcendentală, izvorît exclusiv din « universul interior » al artistului, se reduce doar la încercarea de determinare a unor elemente formale ale fiecărei opere de artă sau de trasare a unor caracteristici, de asemenea de ordin formal, ale stilului unei epoci istorice, defalcate de altele, într-o periodizare mai mult sau mai puțin arbitrară. Așa procedează, în zilele noastre, estetica fenomenologică, care izolează opera de artă « între paranteze » pentru a-i depista « esența », purificată de orice contingență cu realitatea socială în care a apărut.

Metoda care se orientează după concepția că opera de artă este de natură transcendentă, că arta « participă » la o esență mistică situată în afara lumii materiale, că arta ar fi, după expresia sarcastică cu care Julien Benda caracterizează intuiționismul, « o uniune afazică cu esența lucrurilor » [1], preconizează confesiunile eseistice asupra operei de artă, declarațiile neargumentate ale unei critici impresioniste, care se extaziază — sau își mărturisește dezaprobarea — la modul liric. Un limbaj colorat ascunde de obicei la asemenea esteticieni, critici sau istorici ai artelor, tendința de a răpi artei rolul său social pozitiv și de a o transforma într-o zonă de evaziune din lupta socială. Caracteristice pentru această poziție sînt lucrările lui Santayana sau ale lui André Malraux [2], pentru care evoluția artelor este reflexul evoluției, « simțului misterului », al reprezentării « eternității a-reale », care s-ar opune istoricității concrete, pieritoare. Pentru Malraux arta exprimă pe rînd « *sacrul* » (în Egipt, Sumeria etc.), « *divinul* » (în Grecia preelenistică), « *credința* » (în arta bizantină), « *intimitatea secretă cu dumnezeu* » (în arta gotică), « *iluzionismul în serviciul supranaturalului* ». Arbitrarul acestor calificative vorbește îndeajuns despre caracterul antiștiințific al unei asemenea metode. În domeniul esteticii literare, Gaëtan Picon urmează exemplul lui Malraux: « În afara timpului, în afara legăturilor cu alte opere, în afara oricăror relații și a oricărei categorii a inteligenței. . . trebuie să transportăm opera de artă, pentru a ne bucura de ea. . . » [3]. O asemenea estetică încurajează impostura în artă și diletantismul în critică și în istoria artelor.

Dar mai există o poziție, care este îndeobște a erudiților în domeniul istoriei artelor și literaturii și care, făcînd mai puțin caz de fermitatea teoretică în problemele valorii estetice, adoptă un *eclectism* în cercetarea operelor de artă, tributar pozitivismului (cu toate că uneori are pretenția să-l combată). În pofida meritelor pe care le au indiscutabil asemenea lucrări erudite, care se ridică deasupra divagațiilor « eseistice », poate că, din punctul de vedere al celui ce caută o orientare științifică în înțelegerea artei, eclectismul este poziția cea mai derutantă, întrucît își arogă ținuta științifică cea mai pretențioasă. Este ceea ce se întîmplă de exemplu cu lucrările lui Lionello Venturi sau René Huyghe în domeniul artelor plastice, cu lucrările comparativiștilor F. Baldensperger sau P. Van Tieghem în domeniul literaturii, sau cu ale lui J. Combarieu în domeniul muzicii.

★

Elaborarea unei metode riguroase de cercetare a valorii estetice presupune conturarea unei concepții științifice cu privire la artă. Concepția

[1] Julien Benda, *Belphégor*, Paris, 1924, p. 15.

[2] Cf. *La psychologie de l'art*, *Le musée imaginaire* sau *La métamorphose des dieux* (passim).

[3] Gaëtan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, 1953, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

marxist-leninistă asupra artei înțeleasă ca formă a conștiinței sociale, determinată în *ultimă analiză* de condițiile vieții materiale și îndeosebi de baza economică a societății, conturează și metoda științifică de cercetare în domeniile esteticului. Marxism-leninismul abordează problemele artei și ale naturii esteticului, ținînd seama de complexitatea extraordinară a factorilor care concură la constituirea valorii estetice, la formarea gustului, la conturarea idealului estetic al claselor sociale, în diferite epoci istorice, la diferite națiuni. Combătînd denaturările vulgarizatoare, clasicii marxism-leninismului au privit totdeauna creația artistică și receptarea operei de artă, ca și a esteticului din natură și din viață în genere, ca pe un proces stufos în care trebuie întreprinse *disocierile* și *ierarhizarea* necesare cercetării științifice autentice.

În referirile pe care Marx și Engels le-au făcut la diferiți scriitori și artiști, în analiza pe care Lenin a făcut-o operei lui Tolstoi, ei au oferit modele de înțelegere complexă a fenomenului artistic.

Metoda de cercetare marxist-leninistă în problemele valorii estetice nu se poate sprijini decît pe metodologia generală a științelor sociale, materialismul istoric. De aceea, plecînd de la principiile teoretice fundamentale ale concepției materialiste a istoriei, cercetătorul în estetică, în teoria diferitelor ramuri de artă, în istoria artelor, va trebui să mînuiască cu iscusință metoda dialectică, analizînd modalitatea specifică de acțiune a legilor dialecticii în domeniul esteticului. Pornind de la *practica artistică*, adunînd cu migală faptele, el va trebui să stabilească conexiunile și să le urmărească transformarea continuă. Disociind minuțios factorii care intervin în apariția și dezvoltarea artei și a sensibilității artistice în diferitele epoci, va trebui să facă *ierarhizarea* acestor factori, pentru a stabili unde se găsesc cauzele *determinante* ale creației și receptării operei de artă. Cercetarea va trebui să urmărească care sînt contrariile, în unitate și luptă, în dezvoltarea artei fiecărei epoci sau în procesul de creație al fiecărui artist, unde se află punctele nodale în care acumularea cantitativă a noului duce la saltul calitativ către creații superioare. Pentru a clarifica procesul de amplificare neîncetată a culturii artistice a omenirii, cercetătorul va trebui să stabilească *cum* acționează legea negării negației în domeniul moștenirii artistice. Problema aceasta nu este numai o problemă a istoriei artelor, ci și a depistării «permanenței» frumosului, a artisticului, de-a lungul evoluției gustului uman, deci o problemă centrală a esteticii și a teoriei artelor.

Firește că în domeniul valorii estetice, aplicarea acestor principii metodologice trebuie să fie foarte nuanțată, dacă vrem să evităm simplismul și rigiditatea dogmatică. Contrariile în luptă se întrepătrund aici într-o complexitate inextricabilă; cu cît viața socială care dă naștere fenomenului artistic este mai frămîntată, cu atît desfășurarea ei este departe de a fi liniară.

«Revoluția noastră — spune Lenin în articolul *Lev Tolstoi oglindă a revoluției ruse* — este un fenomen extraordinar de complex; în mulțimea celor ce au săvîrșit-o și au participat direct la ea, există numeroase elemente sociale care în mod vădit nu înțelegeau nici ele ceea ce se petrecea... Iar dacă în fața noastră avem un artist într-adevăr mare, atunci măcar unele aspecte esențiale ale revoluției trebuie să se fi oglindit în operele sale». Spațiul nu ne permite să citățm mai copios, dar este cunoscută tuturor analiza leninistă a multiplelor contradicții prin intermediul cărora își face loc în opera lui Tolstoi reflectarea veridică a revoluției ruse. Este aici o prevenire limpede împotriva oricăror primejdii de aplicare rigidă a metodei de cercetare — o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

indicație clară în ceea ce privește necesitatea efortului de a depista *toți* factorii care acționează în domeniul creației operei de artă — de a valorifica, cu discernămîntul critic cuvenit, tot ceea ce nu poate fi lăsat deoparte în numele unei pretinse fermități, care nu ar face însă altceva decît să frizeze dogmatismul.

O cît de sumară trecere în revistă a rezultatelor obținute de estetica și istoriografia de artă din țara noastră pe baza acestor principii și a metodei științifice, marxist-leniniste, de cercetare, învederează perspectivele pe care ele le deschid rezolvării problemelor majore ale dezvoltării creației artistice, ilustrează caracterul concret-istoric al procesului de cristalizare a valorilor estetice. O premisă indiscutabilă a oricărei metode de cercetare științifică este efortul de extindere, în multiple direcții, a informației existente. Metodologia materialismului istoric este incompatibilă cu o informație superficială, fragmentară și aproximativă. Fără identificarea precisă a datelor și a faptelor și fără disocierea și ierarhizarea riguroasă a raporturilor dintre ele, tot eșafodajul încercărilor de sinteză riscă să se năruie.

A stabili, pe această bază, etapele progresiunii de la formele inferioare la cele superioare, a determina particularitățile modului de constituire a valorilor artistice într-o epocă dată, dar în același timp și elementele care le conferă o valabilitate mai generală, prin care ele se adaugă, îmbogățindu-l, patrimoniului culturii naționale și universale, a restitui în felul acesta artei locul de seamă pe care ea îl ocupă și se cuvine să-l ocupe în viața socială, acestea, și nu aprecierile diletantice ori descripția obiectivistă, sînt astăzi principalele năzuințe, ambiția cea mai nobilă a celor ce se consacră în țara noastră teoriei și istoriei artei.

Aplicarea ipotezelor de lucru oferite de concepția și metoda materialismului istoric a dus în toate aceste probleme la concluzii care, chiar dacă reprezintă deocamdată numai începuturi, lărgesc și nuanțează cunoașterea etapelor de dezvoltare a artei în genere și a artei românești în special. S-a verificat în chip concludent, pe baza unor investigații orientate de metodologia marxist-leninistă, că și în arta românească apariția noului s-a produs în funcție nu de importul unor influențe, ci de necesitățile impuse de înseși schimbările din structura economică, reflectate în conștiința socială a epocilor respective.

Momente și aspecte importante ale artei românești — cum sînt de pildă pictura moldovenească din secolele XV și XVI, ori perioada începuturilor artei românești moderne — au apărut, raportate la întreaga viață istorică și culturală a poporului, într-o lumină nouă, au dobîndit o expresivitate mai bogată și mai nuanțată. Pe suportul unei investigații multilaterale și al analizei concret-istorice a faptelor, a relațiilor lor dialectice, înseși judecățile de valoare asupra unor astfel de fenomene au căpătat o consistență sporită, un relief mai pregnant, o efectivă trăinicie. Circumscrierea, caracterizarea diferențiată, prin prisma raporturilor înseși ale artei cu viața, a etapelor și manifestărilor realismului în cultura noastră face de asemenea posibilă — au dovedit-o unele încercări de sinteză asupra artei noastre contemporane — aprecierea științifică, sprijinită pe cunoașterea unei întregi evoluții anterioare, a fenomenelor artistice contemporane, a tendințelor lor principale de dezvoltare.

Rezultate notabile au fost obținute, ori de cîte ori acest lucru a fost făcut cu acurateță și temeinicie în acțiunea de reevaluare critică a moștenirii celor mai de seamă artiști ai trecutului.

În trecut opera lui Grigorescu, de pildă, fusese adesea interpretată mai ales prin prisma unui așa-zis specific național, situat deasupra istoriei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și a realităților sociale în permanentă evoluție. Burghezia și ideologii ei în cultură și artă conturaseră și popularizaseră mai ales imaginea unui Grigorescu al ciobănașilor și al feeriilor peisagistice. Cercetări multilaterale și o analiză aprofundată a tuturor etapelor creației grigoresciene în funcție de determinantele sociale, istorice și culturale ne-au dezvăluit o operă mult mai complexă, cu o largă arie de preocupări, o operă de un realism viguros, care reflectă epoca și oamenii ei mult mai cuprinzător decît apărea în unilaterala și superficiala prezentare pe care ne-o oferiseră cel mai adesea exegeții și admiratorii ei burghezi. Pe de altă parte, prin raportarea operei lui Grigorescu la întreg stadiul de dezvoltare a artei și culturii noastre, la fenomenele ce determinau transformări radicale în arta europeană a vremii, a putut fi definit și pus mai bine în lumină aportul ei înnoitor, răsunetul ei în epocă și consecințele ei pentru întreaga dezvoltare ulterioară a vieții artistice din țara noastră. Integrarea creației artistice în complexul social-istoric și determinarea, pe această bază, a noului pe care ea îl reprezintă în reflectarea realității pe căile imaginii artistice, au permis o înțelegere mai justă și mai fecundă a procesului care aruncă pe bună dreptate în uitare elementele perimate și inerte, făcînd în schimb să strălucească cu atît mai puternic ceea ce corespunde tendințelor spre progres și desăvîrșire a personalității umane. Au ieșit în felul acesta la lumină aspecte și valori nesocotite și disprețuite de istoria de artă burgheză.

O preocupare principală în cursul elaborării tuturor lucrărilor de sinteză este în prezent aceea de a îmbina în chipul cel mai just criteriul istoric cu cel estetic — el însuși determinat istoricește —, pentru a putea astfel realiza în acest domeniu, prin excelență al valorilor, o analiză și o ierarhizare temeinică a faptelor studiate. Cercetarea aprofundată a istoriei teatrului și artelor plastice în Romînia a urmărit să înlăture greșelile de perspectivă și interpretare care ar fi putut rezulta din tendințele de simplificare, de aplicare nedialectică a unor noțiuni teoretice, să dea o argumentare mai bine fundamentată istoric și o formulare mai diferențiată, mai suplă, judecăților de valoare.

Absolutizarea unor indicații generale de metodă, ca aceea a urmăririi luptei între realism și antirealism în cursul procesului de dezvoltare istorică a artei, formularea de considerații sintetice înainte de încheierea analizei migăloase, multilaterale a tuturor fațetelor și implicațiilor fenomenelor studiate, imprecizia unor termeni utilizați sînt deficiențe care nu au fost întotdeauna evitate în prime încercări de largă cuprindere a dezvoltării artei romînești. În această ultimă privință sînt necesare studii destinate a defini mai riguros modul de constituire istorică și sfera de aplicabilitate a unor noțiuni fundamentale pentru studiile de istoria și teoria diferitelor arte.

Pe de altă parte, de cîte ori operația atît de delicată de selectare a esențialului și semnificativului din multiplicitatea faptelor concrete nu a fost făcută cu discernămîntul necesar, de cîte ori indicații metodologice prin excelență vii și dinamice au fost folosite în chip rigid și nediferențiat, chiar munca de documentare cea mai susținută și intențiile cele mai bune nu au putut da rezultatele scontate. Așa se face că unele monografii, merituoase de altfel, ca și unele sinteze parțiale care au fost încercate, nu reușesc — sau reușesc doar în slabă măsură — să definească personalitatea artistului sau structura fenomenelor studiate în ceea ce au ele specific, unic și totodată general din punctul de vedere al valorii estetice, nu reușesc să contureze cu claritate locul precis pe care fenomenele analizate îl ocupă în procesul general de dezvoltare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a artei și culturii naționale și universale. Enunțările vagi și truismele de tot felul, ori abundența detaliilor anecdotice și nesemnificative uniformizează și sărăcesc adesea expunerea unor probleme care nu pot fi înțelese în specificitatea lor fără caracterizarea luptelor de idei, fără evocarea contradicțiilor lăuntrice și exterioare care constituie motorul dezvoltării societății umane.

Încă insuficient de sugestivă, de elocventă a rămas, în multe studii de istoria artei publicate pînă acum, prezentarea atmosferei culturale, a curentelor de idei, adică determinarea rolului pe care celelalte valori ce țin de suprastructură îl au în formarea valorilor estetice.

Critica noastră de artă a reușit să evite improvizația și superficialitatea ce caracterizau în genere acest domeniu în trecut, a obținut succese efective în cercetarea și studierea artei contemporane, ori de cîte ori a aplicat cu consecvență și spirit al nuanțelor principiile esteticii marxist-leniniste cu privire la probleme fundamentale, ca aceea a relațiilor dintre artă și realitate, a raportului dintre conținut și formă, a măiestriei artistice. Și aici însă subestimarea sau, dimpotrivă, hipertrofierea, vreunuia din termenii problemei au viciat adesea judecățile critice. Greșeala cea mai frecventă a fost aceea a disocierii conținutului de formă, a aprecierii fenomenelor artistice contemporane prin prisma doar a unuia dintre acești factori, a căror indisolubilă unitate dialectică constituie esența însăși a operei de artă. Abandonarea criteriului estetic în judecarea creației artistice a șubrezit unele din aprecierile emise cu atare lipsă de exigență, după cum sterile și inoperante s-au dovedit discuțiile asupra problemelor formei în sine — ca și căutările « inovației » desprinse de conținutul contemporan al operei.

În raportul despre știința artei și critica de artă, prezentat la primul congres al artiștilor plastici din Uniunea Sovietică, cunoscutul istoric de artă M. V. Alpatov caracteriza cum nu se poate mai limpede originile unor astfel de deficiențe. « ... Putem observa — spunea el — că vulgarizarea principiilor marxismului, vulgarizarea ideilor patriotismului și caracterul popular în artă apar atunci cînd în locul studiului atent și aprofundat al obiectivului nostru sîntem ispitiți să tragem concluzii superficiale, să folosim fraze sforăitoare, să dăm dovadă de un conformism lipsit de răspundere ».

În domeniul esteticii și al teoriei diferitelor ramuri de artă, lucrările apărute în anii din urmă au fost în general just orientate, pornindu-se de la principii metodologice riguros științifice. Dar și aici s-au făcut simțite, uneori, lunecări spre generalizări vagi. Alteori nu s-a ținut seama în măsură suficientă de necesitatea urmăririi în primul rînd a ceea ce este *esențial* în dezvoltarea creației artistice, a gusturilor și a idealului estetic, în diferitele etape ale procesului construirii societății socialiste în țara noastră.

Metoda de cercetare, pornind de la principiile metodologice generale ale materialismului istoric, va avea însă de făcut față particularităților domeniului extrem de delicat al acestei forme a conștiinței sociale, care este arta. Pentru a evita facilitatea, care împinge spre sociologismul vulgar, esteticianul, criticul de artă, istoricul artelor vor avea nevoie de o metodică adecvată, care presupune variate și numeroase investigații, bazate pe detaliate cunoștințe de specialitate.

Această metodică, sprijinindu-se pe metodologia generală marxistă, va fi deci foarte variată în funcție de varietatea foarte mare a domeniilor care intră azi în raza de cercetare a esteticii și istoriei artei. De la cercetarea sociologică concretă, pînă la experimentul psihologic și de la aplicarea procede-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elor matematice pînă la aprecierea nuanţată, delicată a *calităţii* operei de artă — toate mijloacele rodnice vor trebui luate în consideraţie.

Fără o colaborare strînsă între diferitele categorii de cercetători, care activează în acest domeniu, această metodică nu va putea fi elaborată cu rigoarea necesară. Procedeele de investigaţie, în detaliul lor, variază de la problemă la problemă. Cunoştinţele acumulate astăzi în legătură cu creaţia şi receptarea operei de artă sînt atît de numeroase, încît nu pot să nu depăşească chiar cea mai amplă capacitate a unui singur om. Fără sprijinul istoricului de artă, esteticianul nu va putea elabora generalizări ştiinţifice, care să aibă garanţia oglindirii autentice a faptelor, nu va putea ajunge la elaborarea unei teorii totodată nuanţate şi de largă anvergură. Fără sprijinul esteticianului, istoricul de artă riscă să ajungă un simplu înregistrator de fapte. Fără colaborarea cu sociologii, cu istoricii, cu psihologii, cu pedagogii, esteticienii şi istoricii de artă nu se va putea aborda fenomenul artistic în toată complexitatea lui.

Metoda ştiinţifică în cercetarea valorii estetice se sprijină ferm pe metodologia generală a ştiinţelor sociale, pe materialismul istoric — dar pentru elaborarea ei în detaliu, pentru realizarea unei metodici şi a unor procedee de investigaţie concretă de la problemă la problemă, trebuie depusă încă o îndelungată activitate colectivă, care să reunească numeroşi cercetători de diferite specialităţi.

МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКАЯ ДИАЛЕКТИКА В ТЕОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ

РЕЗЮМЕ

Исследовательский метод в общественных науках зависит от классовой принадлежности исследователя, от места, занимаемого им в борьбе двух основных мировоззрений, материалистического и идеалистического. Поэтому и в области искусства результаты исторической или теоретической деятельности могут быть существенно искажены благодаря использованию метода, характерного для ненаучных взглядов на предмет исследования.

Авторы, последовательно изложив ряд моментов из истории буржуазного искусствоведения, показывают непрерывное сужение горизонта буржуазной искусствоведческой историографии и противопоставляют ей принципы, касающиеся разработки метода исследования эстетической ценности, метода, основанного на научном-марксистско-ленинском взгляде на искусство.

Учитывая необыкновенную сложность факторов, участвующих в создании эстетической ценности, марксистско-ленинская теория всегда подчеркивала ту истину, что как художественное творчество, так и художественное восприятие представляют собой насыщенные многосторонние процессы, являющиеся исходной точкой в разложении объекта на составные части и его иерархизации в ходе подлинного научного исследования. Поэтому исследователь в области эстетики или истории искусства должен умело использовать диалектический метод, исходить из *художественной практики*, тщательно подбирая факты, устанавливая их взаимную связь, прослеживая их превращения, систематизируя факторы, и, в конце концов, выявляя основные определяющие причины.

Даже краткий обзор результатов, достигнутых в эстетике и историографии исскусства в РНР на основе применения диалектического метода, показывает большие перспективы, которые открывает использование этого метода для разрешения важнейших вопросов развития художественного творчества. Даже тогда, когда

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

полученные выводы представляют собой всего лишь начало, они все же расширяют и нюансируют познание этапов развития искусства вообще и его национальной специфики в частности. В то же время никакая другая методология не предполагает такого тесного сотрудничества различных специалистов, работающих в области общественных наук. Только при объединении творческих усилий эстетиков, искусствоведов и художественных критиков с научной деятельностью историков, социологов, психологов и т.д. можно избежать скатывания к дешевым обобщениям и вульгарному социологизму и исследовать художественное явление действительно во всей его сложности.

LA DIALECTIQUE MATÉRIALISTE ET LA THÉORIE DE LA VALEUR ESTHÉTIQUE

RÉSUMÉ

Le problème de la méthode de recherche dans les sciences sociales est lié à la situation de classe du chercheur, de sa position dans la lutte entre les deux conceptions fondamentales de la pensée contemporaine. C'est pourquoi en matière d'art les fruits du labeur historique ou théorique peuvent être viciés dès l'origine lorsque la méthode d'investigation est tributaire d'une conception non scientifique de l'objet de recherche.

Ayant démontré, par la présentation de quelques moments essentiels de l'histoire de la science bourgeoise de l'art, le rétrécissement constant de l'horizon de l'historiographie bourgeoise de l'art, les auteurs opposent à cette dernière les principes d'élaboration d'une méthode rigoureuse de recherche de la valeur esthétique, fondée sur une conception scientifique.

Tenant compte de l'extraordinaire complexité des facteurs qui concourent à constituer la valeur esthétique, le marxisme-léninisme n'a jamais cessé d'insister sur cette vérité que la création aussi bien que la perception artistique sont des processus compliqués et divers qui doivent constituer le point de départ des dissociations et des hiérarchisations indispensables à toute véritable recherche scientifique. C'est pourquoi en matière d'esthétique ou d'histoire des arts, il est nécessaire de recourir de façon avisée à la méthode dialectique en partant de la *pratique artistique*, en rassemblant méticuleusement les faits, en établissant leurs connexions, en suivant leurs transformations, en hiérarchisant les causes, en découvrant enfin celles qui sont déterminantes.

Un examen des plus sommaires des résultats obtenus par l'esthétique et l'historiographie de l'art en Roumanie à l'aide de cette méthode, apporte la preuve des perspectives que celle-ci offre pour la solution des principaux problèmes du développement de la création artistique. Alors même que les conclusions ainsi obtenues ne représentent qu'un premier pas, elles ont pour effet d'élargir et de nuancer la connaissance des étapes de développement de l'art en général et de l'art national, en particulier. Nulle autre méthode néanmoins ne présuppose une aussi étroite collaboration entre les différentes catégories de spécialistes travaillant dans le domaine des sciences sociales. Ce n'est que par le labeur conjugué de l'esthéticien et de l'historien d'art, du critique d'art et de l'historien, du sociologue, du psychologue, etc., que l'on pourra éviter de tomber dans les généralisations faciles et dans le sociologisme vulgaire, et qu'il sera possible d'aborder le phénomène artistique dans toute sa complexité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

DESPRE UNELE ELEMENTE DE PORT POPULAR FEMEIESC DIN R.S.S. MOLDOVENEASCĂ

În cadrul expedițiilor etnografice din anii 1955—1957, întreprinse de Institutul de etnografie al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., am cercetat portul popular din două localităţi aflate în raionul Kamenka, R.S.S. Moldovenească. În cele ce urmează, prezentăm o parte din materialul cules şi anume portul femeiesc din localităţile Podoima şi Podoimiţa [1] ale acestui raion.

Alegerea celor două localităţi se datoreşte faptului că aici s-au păstrat, datorită tradiţiei, ceva mai multe elemente vechi ale portului popular, mai ales femeiesc, putîndu-le încă studia « pe viu ». Portul popular bărbătesc a dispărut cu desăvîrşire, fiind înlocuit de cel orăşenesc. Aceasta este o consecinţă a marilor transformări social-economice intervenite în viaţa satului sovietic, care şterg treptat deosebirea dintre oraş şi sat. După cum arată şi etnograful sovietic S.A.Tokarev, acest proces este în funcţie de condiţionările istorice, suferind în dezvoltarea sa influenţa unor factori istorici foarte complecşi şi variaţi, în primul rînd schimbările social-economice şi culturale interne care au loc în sînul unui popor [2].

Piesele care compun costumul femeiesc sînt următoarele: basmaua, cămaşa, catrinţa, brîul îngust şi brîul lat, cojocul pentru anotimpurile reci, podoabele, salba şi încălţămintea. Remarcăm dispariţia completă a opincilor, acestea fiind înlocuite vara cu pantofi şi iarna cu bocanci.

Prima piesă care intră în componenţa acestui port este *basmaua*, cumpărată totdeauna de la magazin. Ea se poartă în toate anotimpurile anului. Basmaua este de culoare neagră, cu un chenar lat de flori roşii şi verzi. Cîmpul negru al basmalei este ori simplu, ori împestriţat cu buline albe. Pe margini basmaua se termină cu franjuri. Se leagă înapoi cu rare excepţii. Legătura lasă să atîrne pe spate colţurile cu franjuri ale basmalei.

Cămaşa, nelipsită din componenţa costumului, este confecţionată din pînză de bumbac totdeauna albă. Pînza se procură de la magazin. La costumele mai vechi care s-au mai păstrat, se observă întrebuinţarea pînzei din cînepă ori in, prelucrată în casă.

Forma croitului cămăşii este cea obişnuită pentru toată regiunea despre care vorbim. Gulerul este îngust, frumos ornamentat, strîns pe gît şi se uneşte cu « stanii » cămăşii în creţuri, încheindu-se în faţă ori într-o parte. Piepţii şi spatele sînt identic croiţi, din bucăţi de formă dreptunghiulară. În părţi se introduc clini, puţin mai sus pe talie, care se continuă lăsîndu-se în jos. La subsuoară de asemenea se introduce cîte un clin. În cele mai multe cazuri, mînecile cămăşii încep de la guler, unde sînt prinse în creţuri,

[1] De fapt Podoimiţa reprezintă o continuare a localităţii Podoima, care datorită forţei sale economice şi demografice a roit acest sat.

[2] Cf. S. A. Tokarev, *Религиозные верования восточнославянских народов XIX—начала XX в.*, Moscova, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Costumul popular femeiesc din Podoima.

Fig. 2. — Costumul popular cu « cojoc » din Podoima.

îngustîndu-se din ce în ce pînă se termină de obicei cu o manşetă bine strînsă pe mînă.

Mîneca este bogat ornamentată. Pe umeri este împodobită cu altiţă. Elementele decorative ale altiţei sînt fitomorfe şi geometrice. Ele nu lipsesc niciodată, făcînd din cămaşă o adevărată operă de artă. Aceleaşi ornamente se întîlnesc pe mîneca propriu-zisă. Manşetele mînecii, viu colorate, sînt şi ele frumos ornate. La manşete culorile dominante sînt: roşu, albastru şi verde. La poale şi pe piepţi, cămaşa este lipsită de orice ornament, poalele fiind introduse în catrinţă, iar pieptul şi spatele acoperite cu un ilic.

Am remarcat de asemenea prezenţa, deşi mai rară, a « catrinţei » de formă veche. Ea constă dintr-o bucată de material ţesută din lînă în casă, de formă dreptunghiulară, care se purta înfăşurată pe corp, marginile suprapunîndu-se de obicei pe şoldul stîng. Şi catrinţele de formă mai nouă, — piese de costum de fiecare zi — în marea lor majoritate se ţes în casă. Catrinţa de tip nou este o fustă obişnuită ţesută din lînă neagră. Catrinţa are în faţă sau pe o parte o despicătură, care merge în jos pînă la jumătatea lungimii; în partea de sus este prinsă în creţuri pe două rînduri unite cu ajutorul unui brîu numit cordon. Această fustă largă şi încreţită este de fapt o adaptare a fostei catrinţe strîmte, la condiţiile noi de muncă. Lipsa şorţului în faţă a atras după sine o cît mai mare valorificare estetică a catrinţei de formă nouă.

A treia piesă de port mai importantă este *ilicul*, care atrage atenţia prin croi şi decor; şi el este purtat de obicei prins în catrinţă. În spate ilicul este drept şi prezintă unele aplicaţii de şnururi. În faţă este încreţit în modul următor: partea de sus începînd de la umeri şi pînă aproape de jumătatea piepţilor prezintă patru pînă la şase rînduri de încreţituri, care formează dungi paralele; pe acestea cad perpendicular o mulţime de creţuri mult mai late prinse la brîu, ca şi la umeri. Ilicul se încheie în faţă fie cu nasturi, fie cu copci.

Femeile din Podoima şi Podoimiţa se încing cu un brîu special ţesut în casă, din lînă de culoare roşie, neagră, galbenă şi albastră, şi ornamentat în general cu motive geometrice. La rîndul lor brîiele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. - Grup de fete tinere îmbrăcate în costum popular.

sînt de două feluri: unele înguste de 3 pînă la 6 cm, care se numesc bete, iar altele mult mai late, de cca. 25 30 cm. Acestea din urmă ridică talia costumului față de cea obișnuită. Pentru a putea fi legat, brîul se îngustează la capete, terminîndu-se cu unul sau doi ciucuri, care atîrnă de obicei pe șoldul drept. Îmbrăcată în piesele descrise, la o privire de ansamblu, femeia pare a purta un veșmînt asemănător sarafanului rusesc [1]. Această asemănare se datorește brîului, element de port caracteristic acestor sate.

În anotimpurile reci, se poartă « cojocul », care însă nu este din blană, ci din postav, dimie ori alt material asemănător. Dimia este confecționată în casă, iar postavul, produs de fabrică, este cumpărat la magazin. Întîlnim de asemenea și cazuri destul de dese în care cojocul este făcut din catifea. Culoarea cojocului variază după gust. La această piesă de port se observă în mod constant lipsa gulerului. Drept garnitură la cojoc se folosesc șuvițe aplicate, de catifea sau blană, împrejurul gîtului, pe piept și la poale. Mînecile se termină și ele cu o garnitură din același material, care poate fi formată dintr-o singură bucată pînă aproape de cot sau, în unele cazuri, din cîteva benzi mai înguste aplicate tot pînă la cot. Peste garnitura de catifea se aplică în aceeași ordine șnur de diferite culori.

Cojocul se poartă de obicei primăvara și toamna, mai puțin iarna. Pentru iarnă se obișnuiește astăzi, mai ales în zilele de lucru, o haină vătuită mult mai călduroasă, care este și mai practică.

O podoabă care vine să întregească decorul portului din aceste sate este *salba* din mărgele de chihlimbar și din bani. Cînd privești o femeie din aceste sate îmbrăcată de sărbătoare, costumul ei cu toată seria de podoabe, bogăția șiragurilor de mărgele de toate culorile și frumoasele cusături de pe gulerele cămășilor, te impresionează prin înfățișarea lui artistică.

În legătură cu portul remarcăm o caracteristică proprie celor două sate și anume: semnificația benzilor din catifea neagră sau maron aplicate la poalele catrințelor. Astfel, dacă fusta unei fete are numai o bandă neagră cusută de jur împrejur la poale, înseamnă că fata respectivă este încă nemăritată și a ieșit pentru prima oară în lume, la horă sau la altă petrecere. Două dungi purtate în timpul sărbătorilor, la horă, la petreceri obișnuite, arată că fata a depășit vîrsta de 16—17 ani, că se pregătește de măritat și ca atare familia a pregătit aproape tot ce e necesar pentru căsătorie; trei dungi negre înseamnă că fata este complet pregătită pentru măritat și așteaptă peți-torii; în trecut aceasta însemna că fata

[1] Sarafanul reprezintă o piesă de port compusă dintr-o parte superioară (ilic) și una inferioară (fustă) prinse împreună.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

are zestrea pregătită. Trebuie să remarcăm că, în ultimul timp, benzile şi-au pierdut semnificaţiile tradiţionale; astfel de catrinţe sînt purtate şi de femeile căsătorite, fie că sînt tinere, fie că sînt mai în vîrstă. Ca atare, din semnele distinctive ale unei categorii de vîrstă, benzile devin simple elemente decorative ale costumului popular în satele sus-amintite, prin pierderea sensului iniţial.

Pe lîngă cele descrise mai sus menţionăm şi îmbrăcămintea naşei la nuntă — îmbrăcămintea miresei a fost înlocuită cu cea de oraş. Costumul naşei este asemănător, în linii generale, cu costumul obişnuit de sărbătoare, cu singura diferenţă că fusta purtată în asemenea ocazii în afara dungilor negre, de data aceasta în număr de trei, două late şi una îngustă situată între cele late, mai are cîteva rînduri de pliuri paralele cu benzile negre. În afara tuturor podoabelor obişnuite, naşele mai poartă pe costumul de nuntă şase prosoape prinse astfel: patru la brîu, unul în faţă, altul în spate, două în părţi; unul trecut peste amîndoi umerii atîrnînd pe mîini în jos ca o maramă; al şaselea pe cap, peste obişnuita basma, legat ca şi aceasta înapoi. Aceste prosoape sînt primite ca dar din partea miresei. Cele prinse la brîu au de obicei ornamente geometrice alese în război. Cel care vine peste umeri, cît şi cel de pe cap, sînt de o rară frumuseţe, au ornamente mai bogate, predominînd motivele fitomorfe, la fel ca şi la bucata de pînză frumos cusută pe margini şi care acoperă în întregime spatele. La prosoapele naşelor, nu lipsesc niciodată franjurile, ca şi la batistele prinse de buchetele de flori artificiale ţinute în mîini. De prosopul de pe cap atîrnă pe spate funde viu colorate, întocmai ca la costumul ucrainean, element desigur împrumutat de la acesta.

Portul femeiesc din cele două sate, Podoima şi Podoimiţa, reflectă larg, prin bogăţia decorului şi a podoabelor scumpe, dezvoltarea economică a acestor sate de agricultori, viticultori şi grădinari. Deoarece se încadrează în fenomenul general al dispariţiei elementelor arhaice, am considerat că merită să fie cunoscut de specialişti.

RADU O. MAIER

RELAŢII ETNOGRAFICE ÎNTRE ŢINUTURILE DE PE AMBELE VERSANTE ALE CARPAŢILOR *

Existenţa unor factori importanţi şi a unor elemente de legătură între cultura populară a ţinuturilor romîneşti de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali şi Orientali a fost relevată ocazional şi altădată [1], în cuprinsul diferitelor lucrări istorice, geografice, lingvistice, etnografice, folcloristice din trecut şi mai noi [2]. Cu ocazia noilor cercetări s-a verificat temeinicia unora din vechile observaţii privitoare la aceste relaţii ori s-au relevat noi elemente culturale şi artistice populare.

Studierea pe teren a acestor probleme scoate la iveală a) un fond principal comun culturii populare romîneşti din cuprinsul tuturor ţinuturilor şi zonelor etnografice de pe teritoriul R. P. R.;

* Comunicare ţinută în şedinţa Secţiei a IX-a a Academiei R.P.R. din 9 mai 1962.

[1] N. DUNĂRE: *Aspecte etnografice legate de Unirea ţărilor romîne*, comunicare la simpozionul Filialei Cluj a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R., Cluj, 15 ianuarie 1959; *Cercetări etnografice asupra convieţuirii romîno-maghiare în Transilvania*, în manuscris; *Influenţe etnice reciproce romîno-maghiare-săseşti în Transilvania*, comunicare la Subsecţia de artă a Academiei R.P.R., 1956; *Influenţe artistice reciproce în portul romînilor de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali*, comunicare la simpozionul Secţiei de istoria artei a Filialei Cluj a Academiei R.P.R., din 28 mai 1959; *Rumänische, sächsische und ungarische Beziehungen auf dem Gebiete der Volkskunde* (în colaborare cu L. TREIBER-NETOLICZKA), în *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, vol. IV, Sibiu, 1961, p. 47—76; etc.

[2] I. BOGDAN, *Documente şi regeste privitoare la relaţiile Ţării Romîneşti cu Braşovul şi Ungaria în secolul XV şi XVI*, Buc., 1902; I. CONEA, *Villages d'Ungureni dans l'Olténie Subcarpatique*, în *Archives pour la science et la réforme sociale*, Buc., 1943, an. XIV, nr. 1—4;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

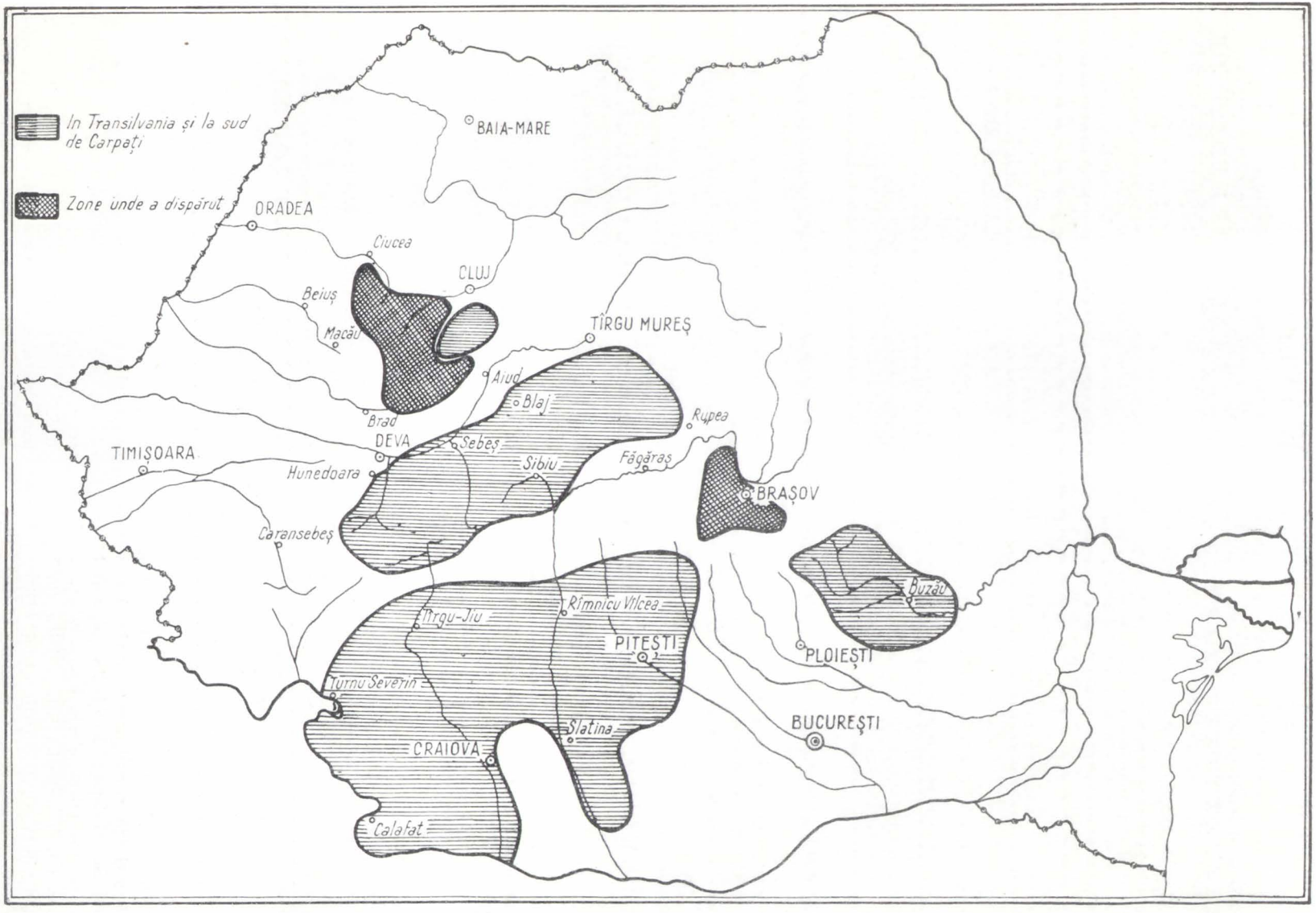


Fig. 1. — Răspindirea [illegible] (în stadiul actual al cercetărilor).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b) relaţii etnografice între zonele limitrofe de pe ambele versante ale Carpaţilor noştri; c) relaţii etnografice între zonele mai depărtate din cuprinsul ţinuturilor româneşti despărţite prin Carpaţii Meridionali sau prin cei Orientali.

Relaţiile etnografice între ţinuturile carpatice nu s-au limitat, de altfel, numai la interiorul ţării noastre, ci, în cursul istoriei, acestea s-au dezvoltat şi între diferitele ţări brăzdate de lanţul Carpaţilor nord-vestici sau situate în vecinătatea acestora (Romînia, R. S. S. Ucraineană, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria).

Problemele referitoare la fondul etnografic comun al provinciilor noastre istorice, ca şi la relaţiile etnografice între popoarele din raza Carpaţilor nord-vestici, vor face obiectul altor studii.

Tratarea separată a relaţiilor etnografice prezentate acum în două grupe—între zonele etnografice limitrofe şi între cele situate mai departe de lanţul carpatic — are în vedere nu numai o seamă de considerente istorice şi economico-geografice, dar şi constatările făcute pe teren pun în lumină natura lor relativ diferită, atît din punct de vedere al formei cît şi al conţinutului.

★

Începem cu constatarea pe care o poate face din primul moment cercetătorul ajuns în Banat, Valea Jiului, Ţara Haţegului, Mărginenimea Sibiului, Ţara Oltului, Ţara Bîrsei sau în zonele estice ale Secuimii. Întemeiaţi pe tradiţia locală jienii, ţărenii, mărginenii, oltenii, bîrsanii, secuii socotesc că zonele locuite de ei nu fac parte din « *Ardeal* »[1].

Lămurirea împrejurărilor obiective, care au dus la crearea de către popor a acestei noţiuni, ne va indica totodată calea principală pentru explicarea cauzală a primei grupe de relaţii etnografice, între zonele limitrofe de pe ambele versante ale Carpaţilor noştri.

Aceste împrejurări îşi au începuturile cu multe secole în urmă, în faptul instaurării treptate, pe etape, a stăpînirii feudale ungare asupra teritoriului Transilvaniei.

După cum se ştie, în secolul al XI-lea, vreme de peste cinci decenii, stăpînirea la care ne referim s-a oprit în faţa Munţilor Apuseni ai Transilvaniei şi a ţinutului Sălajului. Ca urmare a acestui fapt, în actele oficiale ale epocii ţara de « *dincolo de păduri* », de « *dincolo de codri* », a fost denumită *Ultrasilva*, *Ultrasilvania*, *Transilvania*, *Erdeelu*, *Erdeleu*. Numai într-o etapă următoare, stăpînirea statului feudal ungar s-a extins dincolo de Poarta Meseşului, pe văile rîurilor Someş, Mureş şi Tîrnava Mică, şi anume în perioada cuprinsă între ultimul pătrar al secolului al XI-lea şi primul pătrar al secolului al XII-lea [2].

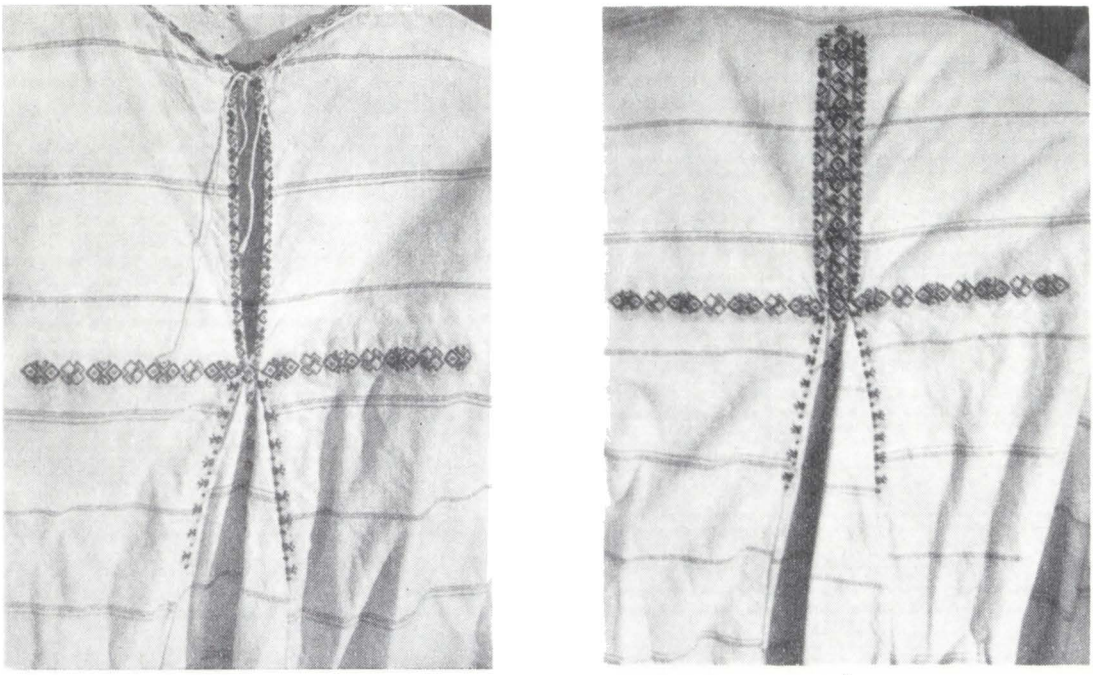
Secuii înşişi, care au constituit întotdeauna grupul ungar cel mai răsăritean de pe teritoriul Transilvaniei, întrucît lor le revenea apărarea hotarelor stăpînirii statului feudal ungar, în secolul al XI-lea îi găsim numai în Bihor, deci la vestul Munţilor Apuseni. În secolul

I. Donat, *Hotarele Olteniei*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1937, XVI, p. 225—264; C. Giurescu, *Material pentru istoria Olteniei sub austrieci*, I, Buc., 1913; I. Hintz, *Das wandernde Siebenbürgen*, Braşov, 1876; E. D. Hurmuzaki, *Documente*, vol. I, I—IV; N. Iorga, *Studii şi documente*, vol. I—XII; L. Makkai, *A milkói (Kun) püspöség népei*, Debreţin, 1936; Şt. Meteş, *Relaţiile comerciale ale Ţării Româneşti cu Ardealul pînă în veacul al XVIII-lea*, Sighişoara, 1921; idem, *Păstori ardeleni în Principatele Române*, Cluj, 1925; P. P. Panaitescu, *Documentele Ţării Româneşti, I, Documente interne (1369—1490)*, Buc., 1938; Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*, în *Bul. Soc. Rom. Geogr.*, tom. LI, Buc., 1932; idem, *Contribuţiuni la viaţa pastorală din Argeş şi Muscel (Originea ungurenilor)*, Buc., 1934; P. Rîmneanţu, *Problema iradierii românilor din Transilvania în Principatele Române*, Cluj, 1946; I. Răuţescu, *Dragoslavele*, Cîmpulung-Muscel, 1937, ed. a II-a; R. Rosetti, *Despre unguri şi episcopiile catolice din Moldova*, în *Analele Academiei Române, Mem. secţ. ist.*, s. II, tom. XXVII; V. A. Urechiă, *Notiţe despre slobozii*, în *An. Ac. Române, Mem. secţ. ist.*, s. II, tom. IX; A. Veress, *Păstoritul ardelenilor în Moldova şi Ţara Românească (pînă la 1921)*, în *An. Acad. Române, Mem. secţ. ist.*, s. III, tom. VII; *Istoria Românilor*, I, Buc., 1961; *Din istoria Transilvaniei*, vol. I şi vol. II, Buc., 1961; *Istoria Românilor*, II, Buc., 1962; etc.

[1] Cf. S. Moldoveanu, *Ţara noastră*, Sibiu, 1894, p. 52, 102; O. Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Buc., 1915, p. 103, 222; etc.

[2] *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a, Buc., 1961, p. 108—109. În prima jumătate a secolului al XII-lea a fost organizat Comitatul Bihor, în a doua jumătate şi pînă la sfîrşitul aceluiaşi secol au fost organizate nouă comitate (Dobîca, Crasna, Solnoc, Cluj, Alba, Timiş, Satu Mare, Cenad, Caraş), iar în secolul al XIII-lea încă alte nouă comitate (*ibidem*, p. 122).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



a *b*

Fig. 2. Detalii de la cămaşa bărbătească decorată cu « barburi »: a) pieptul, b) spatele.

al XII-lea sînt atestaţi pe Mureş şi pe Tîrnava Mică, iar în teritoriul actual al Secuimii îi întîlnim numai la începutul secolului al XIII-lea [1].

Dar pătrunderea feudalismului ungar în Transilvania s-a făcut în etape nu numai înspre Carpaţii Orientali, ci şi înspre Carpaţii Meridionali.

Din mărturiile referitoare la etapele acestei pătrunderi, în teritoriul de la nord de Oltenia, menţionăm două împrejurări mai importante, confirmate pe deplin de noile cercetări istorice [2]: întinderea stăpînirii voievodatului lui Litovoi şi Bărbat (secolul al XIII-lea) la nord de munţii Vîlcan, asupra Ţării Haţegului şi păstrarea teritoriului Văii Jiului în cadrul Ţării Romîneşti şi după delimitarea hotarului cu Transilvania, făcută în timpul lui Neagoe Basarab (1520).

Tot astfel şi la est de Olt. După cum s-a relevat de unii cercetători mai vechi (Fr. Zimmermann [3] către sfîrşitul secolului [4] al XIX-lea), ca şi de către alţii din vremea noastră (I. Schiopul, Şt. Pascu [5], K. Horedt [6], I. Conea [7]), feudalismul ungar şi colonizarea săsească n-au pătruns de la început în sudul Transilvaniei, ci, pentru o anumită perioadă de timp, s-au oprit în faţa zonelor etnografice din vecinătatea versantului nordic al Carpaţilor Meridionali, ca Ţara Amlaşului, Făgăraşului şi a Bîrsei.

Faptul că regii feudali ungari lăsau, şi mai tîrziu, drept feude domnilor munteni unele « ţări » ca Severinul, Făgăraşul,

[1] *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a, Buc., 1961, p. 109–111.

[2] Hurmuzaki-Densusianu, *Documente*, II, 3, p. 335–337; I. Donat, *Hotarele Olteniei*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, 1937, XVI; Şt. Pascu şi Vl. Hanga, *Crestomaţia pentru studiul istoriei statului şi dreptului R.P.R.*, II *(Feudalismul I)*, Buc., 1958, p. 100, 101, 423–424; etc.

[3] Fr. Zimmermann, *Über den Weg der deutschen Einwanderer nach Siebenbürgen*, în *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Innsbruck, 1888. Apud: I. Schiopul, *Ţările Romîneşti înainte de secolul al XIV-lea*, Buc., 1945, p. 119.

[4] I. Schiopul, *op. cit.*, p. 119.

[5] Şt. Pascu, *Răscoale ţărăneşti în Transilvania*, I, *Epoca Voievodatului*, Cluj, 1947, p. 38; *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a, p. 109–112.

[6] K. Horedt, *Contribuţii la istoria Transilvaniei (sec. IV–XIII)*, Buc., 1958, p. 123–126.

[7] I. Conea, *Interpretări geografice în istoria poporului romîn. O problemă veche, încă nerezolvată — originea numelui Muntenia*, în *Probleme de geografie*, vol. VII, Buc., 1960, p. 37–47. A se vedea şi: V. Mihăilescu, *Cîteva observări asupra romînilor din Secuime*, în *Bul. Soc. rom. geogr.*, tom. XLI (1922), Buc., 1923, p. 113, 194.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

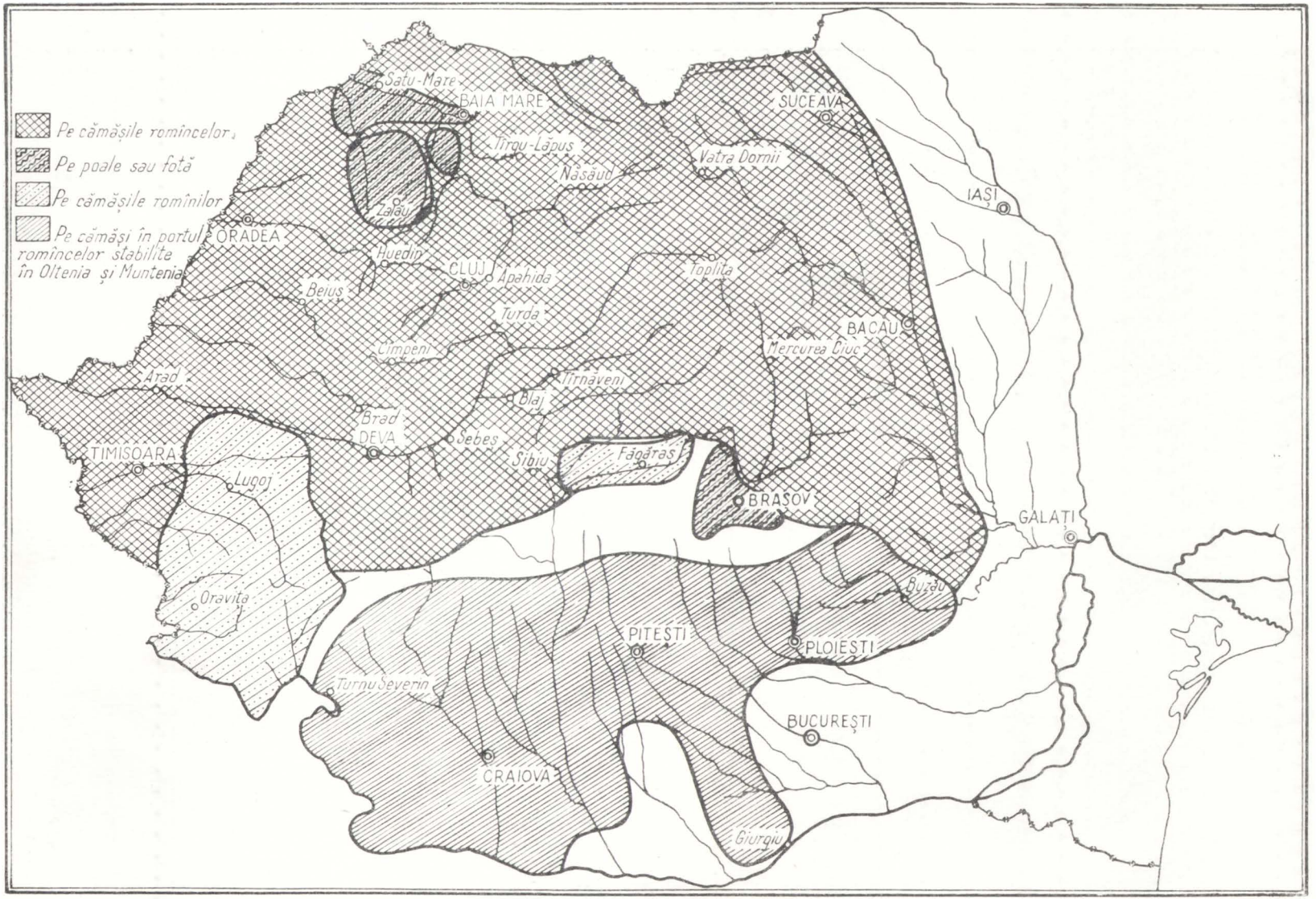


Fig. 3. — *Răspîndirea tehnicii transilvănene « urzit pe creșturi » în zonele etnografice de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali și Orientali*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

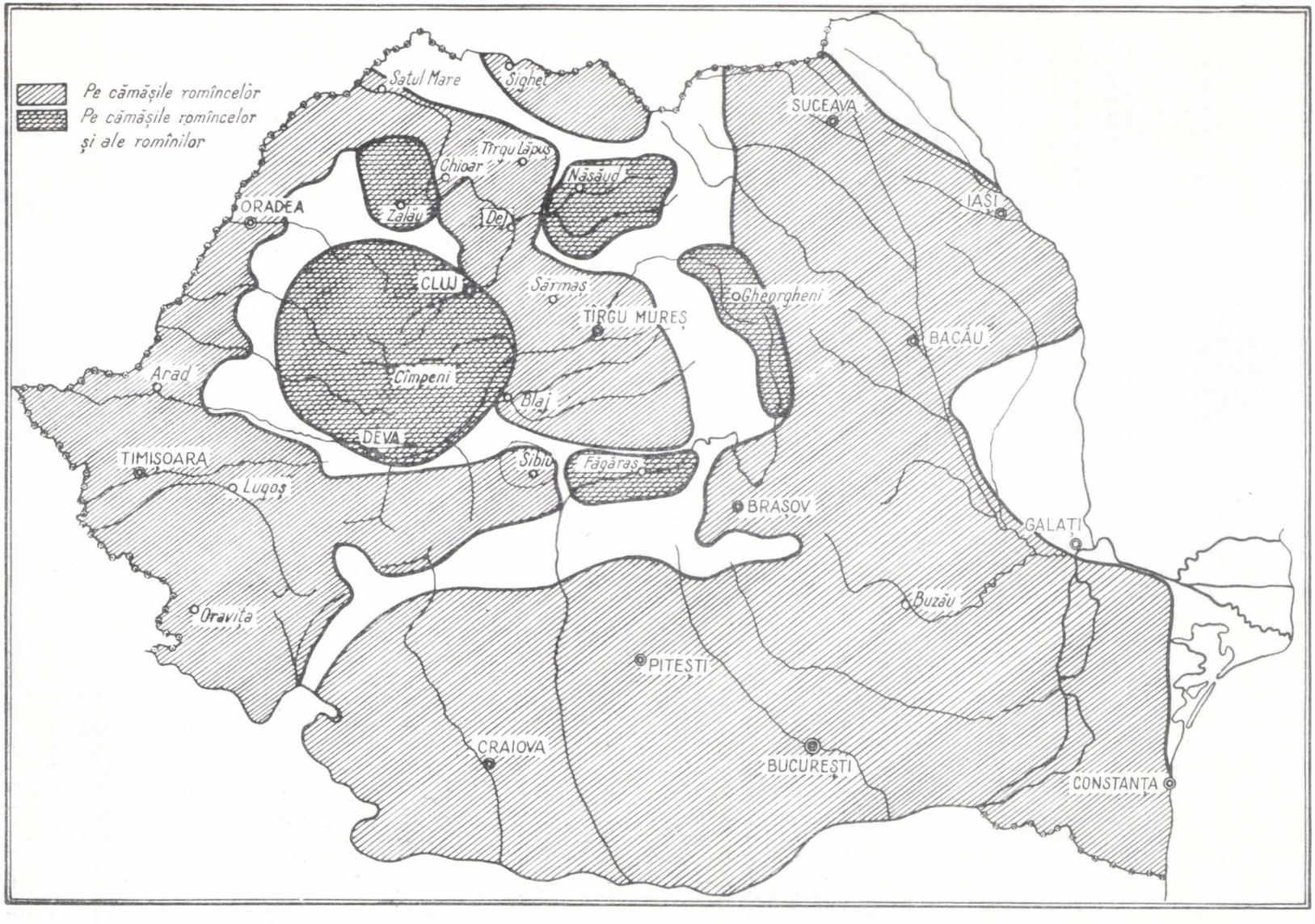


Fig. 4. — Cusutul « urzit pe fir » de o parte și de alta a [illegible] Orientali (în stadiul actual al cercetărilor).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Amlaşul, un timp pîrcălăbia cetăţii Branului din Ţara Bîrsei, Vinţul, Vurpărul, domeniul Geoagiului de Jos şi chiar cetatea Bologa de lîngă Cluj, iar domnilor moldoveni Cetatea de Baltă cu domeniul ei, cetatea Ciceu cu 60 de sate, Ungurăşul cu 34 de sate, Bistriţa şi Rodna fiecare cu cîte 23 de sate, reflectă fără îndoială existenţa unor legături politico-economice mai vechi, permanente între zonele etnografice limitrofe din sudul şi estul Transilvaniei cu Ţara Romînească şi Moldova, care, în mod necesar se perpetuau şi în împrejurările istorice ulterioare [1].

În ceea ce priveşte legăturile economice şi, implicit, etnografice între ţinuturile romîneşti situate de o parte şi de alta a lanţului carpatic, trebuie să menţionăm faptul, deosebit de semnificativ din punct de vedere politic, că, dacă în cercetările noastre asupra artei populare din Valea Jiului hunedorean s-au relevat numai legăturile dezvoltate între populaţia romînească aflată în zonele etnografice limitrofe de pe ambele versante ale ramurii occidentale a Carpaţilor Meridionali, în schimb cu ocazia cercetărilor întreprinse în Secuime şi în Ţara Bîrsei a ieşit pe deplin la lumină faptul că, în practicarea acestor legături economice şi etnografice cu Moldova şi Ţara Romînească, s-au simţit atraşi deopotrivă şi maghiarii şi saşii conlocuitori.

Practicarea unor legături permanente între locuitorii din zonele etnografice limitrofe situate de o parte şi de alta a lanţului nostru carpatic, a fost înlesnită şi de mediul geografic însuşi, de structura morfologică a lanţului carpatic.

De Martonne [2] şi G. Vîlsan [3] au relevat tocmai caracterul accesibil al Carpaţilor şi în special al platformelor superioare, iar ca urmare au subliniat însemnătatea morfologiei generale a acestora, pentru « *Explicarea vieţii romîneşti în trecut* » [4]. Dintre cei care au continuat să aprofundeze această latură, se cuvine în primul rînd menţionaţi T. Morariu [5] şi I. Conea [6]. În esenţă aceştia au pus în lumină caracterele specifice ale Carpaţilor de pe teritoriul R.P.R., care au înlesnit întotdeauna legături strînse între populaţia zonelor carpatice limitrofe. Dintre acestea menţionăm înălţimea lor mijlocie, culmile netede, bogate în păşuni şi fîneţe necesare turmelor, poieni pentru practicarea agriculturii, numeroasele trecători, drumuri şi poteci, toate acestea oferind posibilităţi extrem de favorabile pentru menţinerea unui strîns contact între populaţiile situate de o parte şi de alta a lanţului muntos. Dintre aceste contacte, un rol de seamă a revenit « nedeilor », adică tîrgurilor de ţară de pe înălţimile Carpaţilor [7], sărbători populare anuale, cu o îndelungată tradiţie, care constituiau adevărate expoziţii etnografice şi de artă populară interzonale.

Aşadar, în condiţiile istorice, economice şi geografice date, păstrarea unor similitudini interzonale (organizarea socială în obşti săteşti conduse de cneji şi voievozi de o parte şi de alta a lanţului carpatic; practicarea agriculturii de munte şi a aceluiaşi tip pastoral; numeroase aspecte comune de port, de obiceiuri şi practici), cît şi dezvoltarea unor influenţe reciproce în domeniul graiului, al culturii materiale şi spirituale, sînt pe deplin explicabile. Prin amploarea şi forţa legăturilor etnografice, considerăm că şi acestea pot fi cuprinse între factorii care au « *legat permanent în decursul veacurilor pe romînii aflaţi de o parte şi de alta a*

[1] *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a, p. 167; *Istoria Romîniei*, vol. II, Buc., 1962, p. 260, 349, 366, 538, 619, 635.

[2] Emm. de Martonne, *Recherches sur la distribution géographique de la population en Valachie*, Buc., 1902, p. 151; idem, *Recherches sur l'évolution morphologique des Alpes de Transylvanie*, Paris, 1906, p. 146; etc.

[3] G. Vîlsan, *Carpaţii în Romînia de azi*, în *Convorbiri literare*, iulie—august 1924, p. 9—12; idem, *Transilvania în cadrul unitar al pămîntului şi statului romîn*, în vol. *Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul*, Buc., 1929; I. Conea, *op. cit.*, p. 30—36. În ciuda realităţii, acest adevăr n-a fost împărtăşit de toţi cercetătorii noştri din trecut. Astfel, pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea, A. D. Xenopol afirma că lanţul nostru carpatic este greu accesibil (*Histoire des Roumains de la Dacie Trajane*, Paris, 1896; I, p. 2—3 şi harta de după p. 4).

[4] G. Vîlsan, *Carpaţii*, p. 10.

[5] Din lucrările în care T. Morariu a dezvoltat acest aspect, menţionăm contribuţia cuprinsă în *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a: cap. *Transilvania în cadrul unitar al teritoriului R.P.R.*, p. 1—15.

[6] Din lucrările în care I. Conea a dezbătut acest aspect, menţionăm studiul recent *O problemă veche*, *loc. cit.*

[7] I. Conea, *Vechile tîrguri-nedei de pe culmile Carpaţilor*, în *Buletinul Ştiinţific al secţiei de geologie şi geografie al Academiei R.P.R.*, Buc., 1957, tom. II, nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

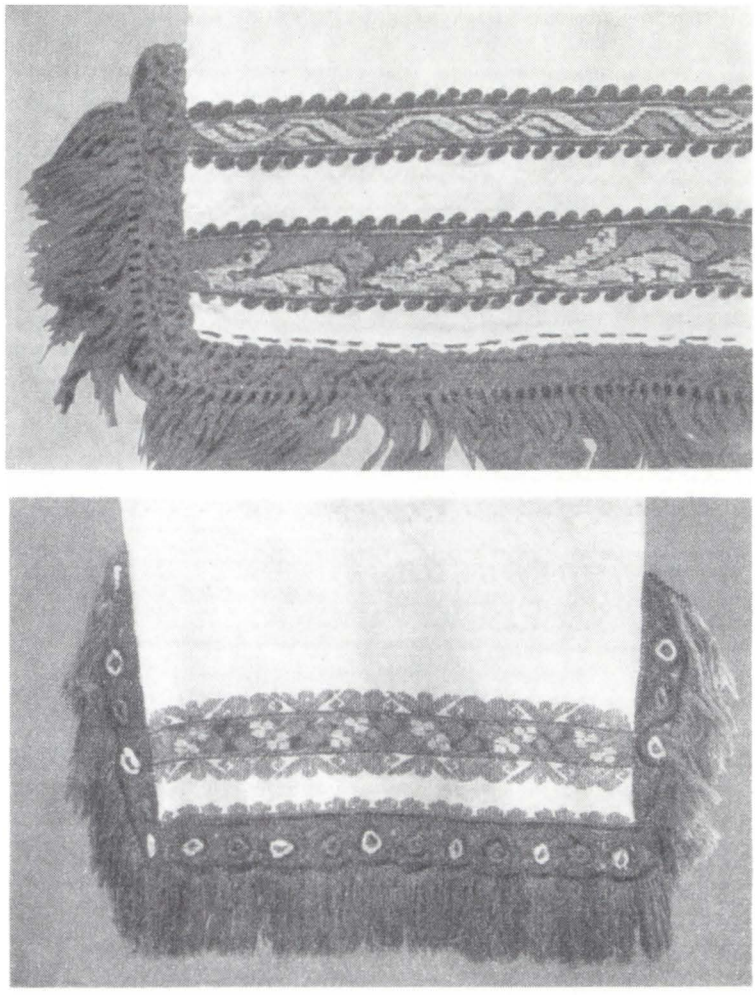


Fig. 5. — Fragmente de « propoadă » din portul femeilor de la nord de Carpaţi, decorate după modelul alesăturilor de la sud de Carpaţi: a) piesă mai veche în care predomină alesătura olteneacă; b) piesă mai nouă, în care alesătura olteneacă încadrează axul central.

Carpaţilor, deşi ei s-au dezvoltat în condiţii istorice diferite » [1].

Una din consecinţele nemijlocite ale tuturor acestor împrejurări a fost şi o continuă migraţie de populaţie, în desfăşurarea căreia, o dată cu purtătorii şi creatorii obiectelor de cultură şi artă populară, s-au transmis deopotrivă produsele de artă populară înseşi, iar dintre acestea, în primul rînd piesele de port, precum şi textilele de uz casnic, bîtele pastorale etc. Mai cu seamă migraţia populaţiei dinspre Transilvania în cuprinsul voievodatelor de la sud şi est de Carpaţi — datorită amplorii pe care a atins-o în cîteva etape ale ei — a prezentat o importanţă particulară pentru problema noastră, deoarece ne-a înlesnit datarea unor tehnici de cusut, tipuri de cămăşi, de fotă, de oprege etc., datări de un sprijin real pentru istoria artei populare romîneşti.

Cercetările de artă populară ale Secţiei de istoria artei din Cluj, efectuate în Valea Jiului hunedorean, în Ţara Bîrsei şi în zonele etnografice care le înconjură, pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali, precum şi cele referitoare la porturile populare romîneşti din Transilvania, au pus în lumină numeroase influenţe etnografice între zonele limitrofe de pe ambele versante ale lanţului nostru carpatic. Iată cîteva exemple din domeniul portului şi al textilelor.

O dată cu primele grupuri de populaţie transilvăneană plecate pe versantul sudic, în perioada istorică a închegării primelor forme statale romîneşti de la sud de Carpaţi, a trecut şi tipul vechi de port « ungurenesc », atît bărbătesc cît

[1] L. Bányai şi Şt. Ştefănescu, *O tratare ştiinţifică a trecutului Transilvaniei*, în *Lupta de clasă*, seria V, an. XL, nr. 12, 1960, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și femeiesc, cămășile bărbătești numite cu « barburi » datorită decorului lor specific, precum și tehnica cusutului « urzit pe crețuri », prezent de obicei alături de un procedeu comun, mai vechi, cusutul « urzit pe fir ». La începutul orînduirii capitaliste pătrunde la sud un al doilea tip de port transilvănean, mult evoluat, din zona Sibiului și a Sebeșului, o dată cu alte grupe transilvănene stabilite în sudul Carpaților, atît în Oltenia cît și în Muntenia.

Din părțile de la sud de Carpați s-a transmis « epingeaua » sau « ipingeaua » din Argeș, Vîlcea, Gorj, o pelerină din pănură neagră, care se îmbracă de obicei peste hainele de blană. În schimb, din portul romîncelor transilvănene s-au transmis celor din zonele Gorj, Vîlcea, Argeș și Muscel « vălitoarea » sau « broboada », cu ajutorul căreia se obține o gătează caracteristică, iar în Muscel, numai la femeile tinere și la fete, pălăria, purtată peste vălitoare. Romîncele de pe versantul nordic al Carpaților Meridionali — îndeosebi cele din părțile Sibiului și ale Făgărașului — datorează la rîndul lor moda pălăriei, relațiilor cu populația săsească.

Din portul romînilor transilvăneni, direct ori prin mijlocirea celor stabiliți la sud de Carpați, au pătruns în zonele: Gorj, Vîlcea, Argeș, Muscel și Buzău, pălăria numită « mocănească » sau « țuțuienească », cunoscuta pălărie cu streașină mică, decorată cu o bentiță îngustă, iar în părțile din nordul Olteniei « țolul » din țesătură de lînă, caracteristic prin decorul său obținut din urzeală și bătează, folosit în loc de glugă.

De la sud de Carpați pătrunde cămașa femeiască « cu altiță », care se impune printr-o valoare artistică deosebită. La începutul secolului al XIX-lea, această piesă pătrunde din zona Muscel în Țara Bîrsei, iar în a doua jumătate a aceluiași veac, din zonele Vîlcea, Gorj, Mehedinți este împrumutată treptat în Valea Jiului hunedorean, Țara Hațegului, Pădurenii Hunedoarei, Severinul Banatului, chiar dacă acest împrumut are pe alocuri un caracter sporadic. Paralel cu iia cu altiță, s-a răspîndit la romîncele din Transilvania și la maghiarele din satele ceangăiești ale Țării Bîrsei și Secuimii, împodobirea cămășii cu « fluturi » de metal, care adaugă acestora o frumusețe particulară.

Transilvania a transmis în schimb iia cu « brîne » sau cu « ciocănele », pătrunsă din părțile Sibiului și Valea Sebeșului. Ea se întîlnește nu numai la populația transilvăneană imigrată în zonele Gorj, Muscel etc., dar și în portul « pămîntencelor » din aceste locuri.

Cu excepția tipului local mai vechi înregistrat în Țara Bîrsei și Valea Gurghiului, fota, piesă țesută care se poartă înfășurată pe corp, specifică Moldovei și Țării Romînești, a izbutit să pătrundă cu totul sporadic în Transilvania, sub forma unei variante mai noi. Mai amintim pe această linie și faptul că o variantă dezvoltată în zona Bran, fota « largă încrețită », și-a făcut drum în zona Muscel [1].

Pătrunderea fotei « strîmte » din Muscel în Țara Bîrsei s-a efectuat în două etape: mai întîi ca piesă pentru portul de lucru, fiind mai comodă la purtat și necesitînd o cantitate mai redusă de țesătură; apoi, prin preluarea exemplarelor de lux, sub forma fotelor « de mireasă », lucrate la cerere, în orașul Cîmpulung-Muscel.

În același fel a pătruns și noul port « ungurenesc » în zonele etnografice de pe versantul sudic: mai întîi ca port de lucru, fiind mai ieftin, avînd iia decorată monocrom, în negru, spre deosebire de policromia ori cromatica mai expusă decolorării și murdăririi a vechilor cămăși « ungurențești » și cu atît mai mult a iilor cu altiță, purtate de « pămîntence ». De asemenea, în zona Gorj au fost preferate cu ușurință șorțurile negre din postăvior, în locul « vîlnicului » și « fîstîcului », ca și în locul opregului din vechiul port de proveniență transilvăneană.

Locuitorii din zonele Gorj, Vîlcea, Argeș, Muscel, Buzău au adoptat și unele piese de blană, specific pastorale, de proveniență transilvăneană: cojocul lung (« bituța ») cu mînecile neobișnuit de lungi și pieptarul scurt « înfundat », cu deschizătura într-o parte. Nu arareori, meșterii de pe versantul sudic au deprins confecționarea acestor piese ca ucenici la meșterii cojocari de pe versantul nordic.

Din Moldova s-au resimțit importante influențe în zona Bistriței, Valea Bîrgăului și a Rodnei, îndeosebi sub forma cămășii cu altiță, a cusăturii de lînă neagră la sumane. Din influențele transilvănene asupra portului moldovenesc pe primul plan se situează cusutul « pe crețuri » sub guler, pe piept și între mîneca și fodorul cămășilor femeiești.

[1] Florea Bobu Florescu, *Portul popular din Muscel*, E.S.P.L.A., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

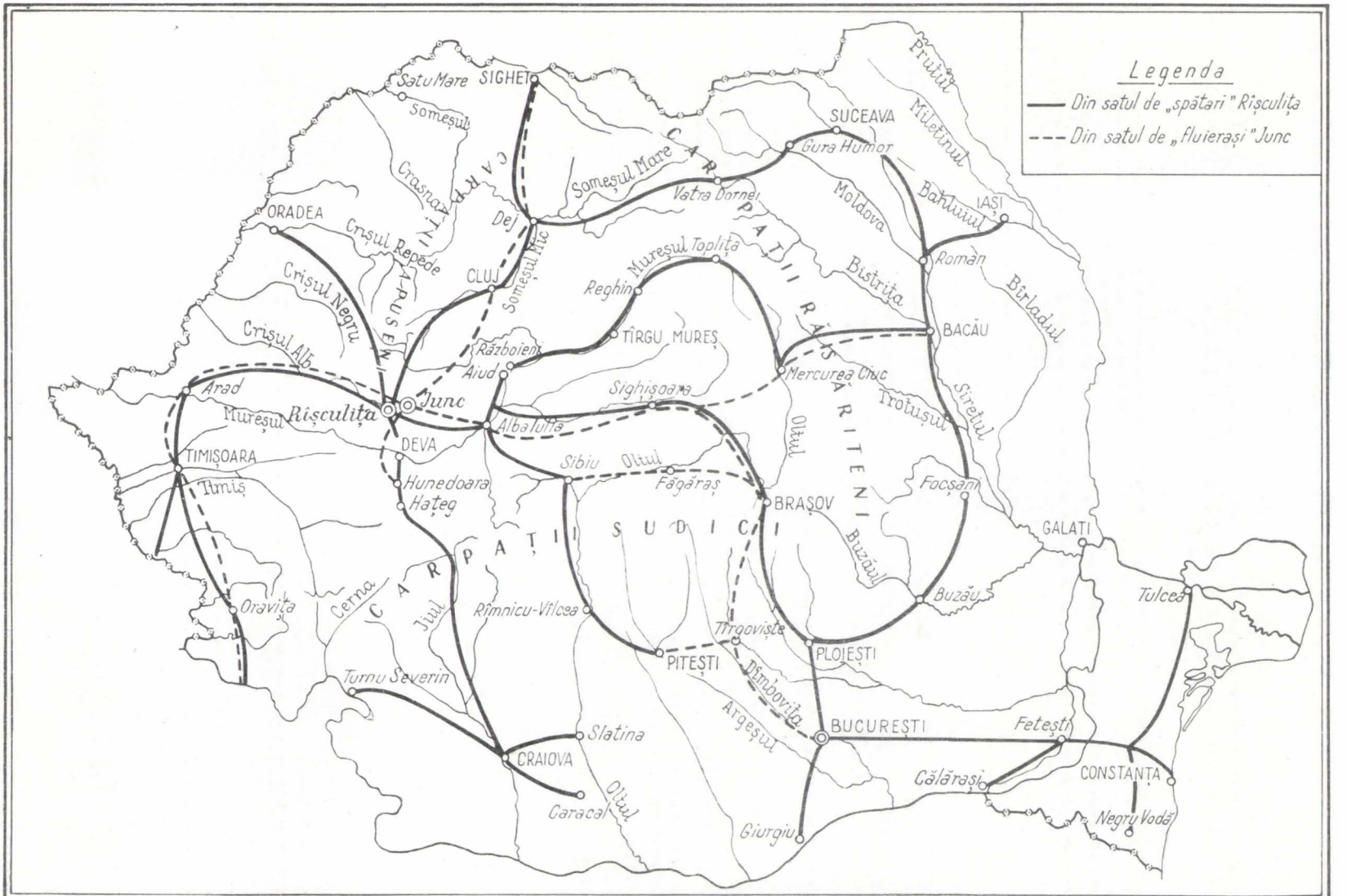


Fig. 6. — Desfacerea produselor a două sate specializate în meșteșuguri din Carpații Apuseni în ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ceea ce privește legăturile tradiționale ale Secuimii cu Moldova, menționăm un fapt cu totul remarcabil: în perioada « războiului vamal » dintre Austro-Ungaria și Romînia numeroși olari secui și-au mutat atelierele pe versantul estic al Carpaților, pentru a-și păstra în continuare vechea lor piață de desfacere din Moldova.

În prima jumătate a secolului nostru, versantul sudic exercită o puternică influență asupra textilelor populare din satele de pe versantul nordic. De exemplu, dinspre zonele Muscel și Argeș, dar mai cu seamă din zonele Dîmbovița și Prahova se aduc în Țara Bîrsei covoare mari pentru pereți, velințe pentru pat etc. Tot astfel amintim două procedee specifice de cusut, « pe gras » și cel « romînesc », sau « bătrînesc », răspîndite în Țara Bîrsei, după cît se pare încă din secolul al XVIII-lea. În afară de vechea tehnică a chilimului, de proveniență orientală, numită « în sec » sau « în degete », preluată prin mijlocirea Țării Romînești, mai menționăm alesul « oltenește » și cel nevedit « în cocleți », pătruns din nordul Olteniei în Valea Jiului hunedorean, primul în secolul al XIX-lea, al doilea la începutul secolului al XX-lea cu o largă întrebuințare în decorație.

★

Dar relațiile etnografice evidente dintre Transilvania, Moldova și Țara Romînească nu s-au limitat numai la zonele carpatice limitrofe, așa cum am văzut, ci ele s-au extins mult mai departe.

Această grupă de relații sînt o urmare a faptului istoric că cele trei mari provincii românești s-au orientat necontenit una către alta. Relațiile economice, politice și culturale dintre ele au fost mult mai strînse decît cu oricare din țările învecinate [1]. Astfel, Transilvania a continuat să păstreze aceste legături și cînd era un voievodat în cadrul regatului feudal ungar sau principat autonom (vasal turcilor), ca și atunci cînd constituia un principat autonom în cadrul imperiului habsburgic [2]. Însăși cancelaria aulică vieneză constata caracterul necesar și strîns al legăturilor Transilvaniei cu celelalte două țări românești [3]. După cum releva și istoricul ungur L. Kövári, în vreme ce Ungaria s-a orientat mai ales spre Apus, Transilvania a manifestat o predilecție neabătută spre cele două țări de peste Carpați [4].

Faptele etnografice confirmă întru totul realitățile istorice menționate. Legăturile permanente ale acestor populații se vădesc mai cu seamă în transhumanța pastorală înregistrată la punctele de trecere de la Sibiu, Făgăraș, Brașov, Oituz și Ghimeș [5], cărăușitul la trecătorile carpatice, comerțul de mobilier pictat săsesc din Transilvania în Țara Românească etc. Rețeaua de drumuri comerciale ilustrează cel mai clar orientarea economică a Transilvaniei și, implicit, posibilitatea dezvoltării principalelor sale legături etnografice. În vreme ce cu Ungaria o legau două drumuri, iar cu Slovacia și Polonia cîte unul, drumurile comerciale spre Moldova și Țara Românească erau mai numeroase și mai frecventate [6]. Astfel, înspre Moldova se îndreptau drumul Brașovului (pe la pasul Oituzului), drumul Trotușului (pînă la Bacău), un drum care lega centrul Transilvaniei cu nordul Moldovei (pe la

[1] Printre altele a se vedea: Georgie a Reichersdorffer, Transilvano autore, *Chorographia Transylvanie*, Colonia, 1595, p. 38; Giovannandrea Gromo, *Compendio di tutto il regno posseduto dal re Giovanni Transilvano et di tutte le cose notabili d'esso regno*, în *Apulum*, II, Alba Iulia, 1943—1945, p. 189; D. Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, V, Budapesta, 1897, p. 227; M. Costăchescu, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, Iași, 1932, p. 751; I. Bogdan, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în secolul XV—XVI*, Buc., 1905, p. 98, 234 etc.; N. Iorga, *Îndreptări și întregiri la istoria rominilor*, în *Anal. Acad. Romîne, Mem. secț. ist.*, s. II, tom. XXVII, p. 118; Fr. Pall, *Relațiile comerciale între brașoveni și raguzani*, în *Revista arhivelor*, 1958, nr. 1, p. 105; *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. 135.

[2] *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. IX—X.

[3] I. Moga, *Politica economică austriacă și comerțul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în *Anuarul Inst. de ist. din Cluj*, VII, 1937—1938, p. 144.

[4] L. Kövári, *Erdély történelme <Istoria Transilvaniei>*, Pesta, 1859, vol. I, p. 136.

[5] A. Veress, *Păstoritul ardelenilor. . .*, p. 151.

[6] *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. 136; cf. B. Bocsycsy, *Magyarország legenevezetesebb kereskedelmi utvonalaim a XIV ée XV-ik században <Principalele drumuri comerciale ale Ungariei în secolul XIV și XV>*, în *Földrajzi Közlemények*, Budapesta, 1914, p. 301 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tulgheş) şi cunoscutul drum al Bistriţei [1]. Mult mai mare era numărul drumurilor care legau Transilvania cu Ţara Romînească: un drum apusean de la Oradea, prin Arad, Timişoara, Lugoj, Caransebeş, Orşova, pînă la Turnu-Severin; un drum sudic, prin pasul Vîlcan, care unea Ţara Haţegului cu Oltenia, pînă la Dunăre; alt drum sudic lega Sibiul, de-a lungul Oltului, cu Turnu-Măgurele şi cu Peninsula Balcanică; Braşovul şi Ţara Bîrsei erau legate prin patru drumuri cu Dunărea, dintre care unul, ducea în portul Brăila [2].

Pe traseul acestor drumuri şi în general datorită creşterii schimburilor comerciale, multe oraşe au devenit tîrguri importante (Sibiu, Braşov, Odorhei, Bistriţa, Baia, Suceava, Siret, Tîrgovişte, Cîmpulung, Slatina etc.) [3], care aveau să ofere importante baze de desfacere şi pentru produsele lucrate de meşterii populari din cele trei mari ţinuturi. De altfel, negustorii moldoveni şi munteni se întîlneau foarte des, nu numai în oraşele din apropierea lanţului carpatic, dar şi în restul Transilvaniei, la Cluj, Aiud, Mediaş, Sighişoara, Oradea, Timişoara etc. [4] Pe de altă parte, un mare număr de meşteşugari şi vînzători ambulanţi de produse ale satelor transilvănene specializate în meşteşuguri pătrund pînă în cele mai depărtate sate din Ţara Romînească şi Moldova. Aceştia desfăceau produse meşteşugăreşti de largă circulaţie, răspunzînd diferitelor nevoi materiale sau artistice.

Între centrele de meşteşugari săteşti din « Ardeal » (în sensul redus, arătat la începutul articolului) care au ocupat în trecut un loc mai de frunte, trebuie amintite cele specializate în spete de ţesut sau în fluiere pastorale din Zărand [5], numeroasele sate de moţi ciubărari din Munţii Apuseni ai Transilvaniei [6]; satul Hodac de fluierari din Valea Gurghiului [7], satul Mărgău de geamgii din raionul Huedin-Cluj [8], Izvorul Crişului din acelaşi raion, vestit prin meşteşugul tîmplarilor maghiari etc. Meşterii din aceste centre săteşti specializate în meşteşuguri sau vînzătorii ambulanţi de produse meşteşugăreşti anume specializaţi din satele vecine, au străbătut toate provinciile romîneşti, întorcîndu-se fireşte cu o serie de obiecte etnografice, care intrau în patrimoniul lor cultural-artistic. Nu rareori, ca în cazul spătarilor din Zărand, al ciubărarilor moţi sau al tîmplarilor maghiari din raionul Huedin-Cluj, aceştia au depăşit graniţele romîneşti, vînzîndu-şi produsele lor în sud, pe valea Timocului în Bulgaria, în Banatul iugoslav; în vest, pînă în şesul Ungariei, în nord pînă în Slovacia.

În ceea ce priveşte aspectul etnografic al legăturilor dintre diferitele zone şi ţinuturi se constată că, în timp ce legăturile cu teritoriile mai depărtate de Carpaţi prezintă o formă mai puţin variată, cu un conţinut bogat în elemente etnografice utilitare, în cazul legăturilor dintre zonele etnografice limitrofe lanţului carpatic apar mai dominant elemente de artă populară.

Cu toată natura relativ diferită a acestor raporturi, prin circulaţia largă a produselor meşteşugăreşti şi prin prezenţa frecventă a celor care efectuau desfacerea lor pînă în cele mai depărtate sate din ţinuturile de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali şi Orientali, ele îşi au un loc bine precizat, alături de cele dezvoltate între zonele etnografice limitrofe ale Carpaţilor, în procesul istoric al închegării statului unitar, care este astăzi Republica Populară Romînă.

Întrepătrunderea elementelor etnografice în ţinuturile situate de o parte şi de alta a Carpaţilor şi îndeosebi numeroasele lor elemente comune vin să confirme cercetările fundamentale privitoare în unitatea istorică a poporului romîn.

NICOLAE DUNĂRE

[1] *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. 136; cf. C. ALINESCU şi N. PAŞA, *Vechile drumuri moldoveneşti*, în *Analele de geografie şi antropogeografie*, Buc., 1914–1915, an. V.

[2] *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. 136; cf. N. IORGA, *Drumurile de comerţ creatoare ale statelor romîneşti*, Buc., 1928.

[3] *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. a II-a, p. 135.

[4] *Ibidem*, p. 189.

[5] N. DUNĂRE, *Sate din Zărand specializate în meşteşuguri ţărăneşti*. Extras, Deva, 1956, p. 137–138.

[6] FL. FLORESCU, *Vidra, vînzători şi meşteşugari ambulanţi*, în *Soc. Rom.*, an. III, nr. 4–6, p. 248–255; idem, *Drumurile prin ţară ale unor moţi vidreni*, în *Soc. Rom.*, an. III, nr. 7–9, p. 374–377.

[7] N. DUNĂRE, *op. cit.*, p. 137.

[8] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

POMELNICUL CU DONATOR AL MĂNĂSTIRII MOLDOVIȚA

Pomelnicul triptic al mănăstirii Moldoviţa este cunoscut în istoriografia artei medievale romînești [1], atît pentru importanţa sa istorică cît şi prin originalitatea sa între operele de sculptură în lemn. Datările şi atribuirile cu care el figurează în publicaţiile de specialitate — bazate pe presupuneri sau pe transmiterea fără verificare a unor informaţii anterioare — sînt diferite şi se dovedesc a fi necorespunzătoare cu realitatea. Astfel, în lucrările mai vechi asupra sculpturii în lemn opera este considerată ca provenind de la mănăstirea Solca [2], în vreme ce autorii studiilor recente [3] o plasează la Moldoviţa, iar ca dată, în perioada construcţiei clisiarniţii, de către episcopul Efrem (1610—1612). O nouă cercetare, bazată pe examinarea directă şi atentă a obiectului, cît şi pe o mai amplă analiză tehnică şi stilistică — ale cărei rezultate sînt cuprinse în cele ce urmează — aduce noi contribuţii şi elucidează controversele de datare.

În scurta expunere ce are de scop să pună în lumină rezultatele studiului nostru de amănunt, începem în primul rînd prin a prezenta noile elemente de datare. În al doilea rînd va urma descrierea obiectului cu trăsăturile caracteristice din punct de vedere tehnic şi artistic. Concluziile ambelor analize — istorice şi stilistice — vor fi folosite, în încheiere, ca punct de plecare pentru încadrarea operei în evoluţia artelor decorative moldoveneşti din veacul al XVII-lea.

DATAREA POMELNICULUI

Inscripţia de danie, în limba slavonă, şi tabloul votiv înfăţişînd pe donator, zugrăvite pe faţa exterioară a pomelnicului de la Moldoviţa, sînt noile şi fundamentalele elemente de datare ale acestei opere de artă, ambele trecute cu vederea de toţi cercetătorii de pînă acum.

Redăm textul inedit al inscripţiei mai sus citate, ce se găseşte scris cu culoare, pe patru rînduri, jos, pe faţa exterioară a pomelnicului:

<ст>и помѣ̑ник̑ сѣи ѥ̑ти сътвори сме
рен|и мнѡг<о>грѣшнѣи Кѵр Ѩнастасїе
еп<ис>к<о>пъ Радѡвскѣи | їдѣже е<ст> къ
с<кѫ>тѣи монастир Молдавиц<ѣ> идеже |
wкѣпи в<ог>ѹ къ памѣт сеѣ и родите-
лем е<г>о кѣч«нал» емѹ памѣт къ дни
кѧ<а>гоч<ѣ>стивагѡ госп<о>д<и>на на-
ше«го» | Ꙗѡ Васїлїе воєводѣ, г<о><сп<о>да>ръ
земли молдавско«и» | къ лѣт<о> ~~~ зрнк |
м<ѣсе>ца їѹл<иа> ѕ.

Traducerea textului:

« Acest mare pomelnic l-a făcut smeritul şi mult păcătosul Kir Anastasie episcop de Rădăuţi care este în sfînta mănăstire Moldoviţa, unde l-a închinat lui Dumnezeu întru pomenire sieşi şi părinţilor lui, veşnica lui pomenire; în zilele binecinstitorului Domnului nostru Io Vasilie voievod, domnul Ţării Moldovei, în anul 7152 (1644), luna iulie 5 » [4].

După cum rezultă din inscripţie, pomelnicul datează din anul 1644 — din timpul primei domnii a lui Vasile Lupu (1634—1653) — şi a fost făcut de Anastasie episcopul de Rădăuţi. Specificarea în acelaşi text că pomelnicul « este în sfînta

[1] Cf. N. Iorga, *Les arts mineurs*, II, Buc., 1934, p. 17, fig. 17; I. D. Ştefănescu, *Un chef-d'œuvre de l'art roumain. Le voile de calice brodé du monastère de Vatra Moldoviţei*, Paris, 1930, în *L'art byzantin chez les Slaves, Premier recueil, dédié à Théodore Uspensky*, p. 303; Ştefan Balş — Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldoviţei*, Buc., 1958, p. 21.

[2] Cf. O. Tafrali, *Sculptura în lemn românească*, în *Arta şi arheologia*, an. I, 1928, fasc. 3, p. 17, fig. 17.

[3] Cf. Ştefan Balş — Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 21: « ... de activitatea episcopului Efrem la Moldoviţa mai sînt legate... şi pomelnicul triptic de lemn, încununat cu un fronton sculptat avînd zugrăvit pe cele două aripi scena Bunei Vestiri, aparţinînd de asemenea acestei perioade. El este deosebit de preţios, deoarece cuprinde numele ctitorilor şi al tuturor donatorilor mănăstirii ».

[4] Verificarea transcrierii şi traducerea inscripţiei au fost făcute prin bunăvoinţa tov. prof. Ion Radu Mircea, căruia îi mulţumesc călduros.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mănăstire Moldoviţa » (ꙗдѣже ѥ<ст> кѣ с<кѡ>таа монастиⷬ молдавиц<а>) răspunde şi acelora care l-au atribuit mai de mult mănăstirii Solca.

Cel de-al doilea element de datare, un tablou votiv cu donator, pictat pe faţa canatului stîng, în registrul al treilea, reprezintă pe ctitorul menţionat în inscripţie. O legendă scrisă sus, în stînga, deasupra capului acestuia, indică numele personajului « Anastasie de Rădăuţi » — (анастасіе радѡвскїи).

Anul 1644, cînd s-a făcut lucrarea, ne obligă să-l identificăm pe acesta cu Anastasie II, episcop de Rădăuţi între 1639 şi 1645, din primăvara anului 1645 devenit episcop de Roman, unde păstoreşte pînă în 1658. Cu metania la mănăstirea Moldoviţa, acesta a întreţinut legături cu acest centru călugăresc în tot timpul vieţii sale, ceea ce explică daniile ce-i face, atunci cînd ajunge episcop. Tot la Moldoviţa se retrage la bătrîneţe unde şi moare [1]. Timpul a şters de pe lespedea sa de mormînt, din biserica mănăstirii, atît inscripţia cît şi portretul de cleric, probabil un episcop ţinînd în mînă o cîrjă — spune E. Kozak, care l-a menţionat [2]. În caz că portretul ar fi înfăţişat pe defunct, el ar reprezenta un element important şi cu totul neîntîlnit în ornamentica sculpturii în piatră în Moldova, unde asemenea motive figurative sînt inexistente. Pierderea acestei imagini, dacă în realitate a existat, este cu atît mai regretabilă.

Numele lui Anastasie II se întîlneşte frecvent în veacul al XVII-lea, în documentele episcopiilor de Rădăuţi şi Roman. În timpul lui Vasile Lupu, în calitatea sa de înalt cleric, el participă la acţiunea de rezistenţă a bisericii ortodoxe, dusă împotriva curentului calvin din Transilvania. Anastasie era foarte legat de mitropolitul Varlaam şi la curent cu mişcarea culturală orientată spre Rusia, patronată de acesta. În timpul păstoriei sale el a sprijinit scrierea de manuscrise prin calităţile sale de distins cărturar şi a dăruit obiecte de artă mănăstirilor. Printre acestea, în afară de pomelnicul de care ne ocupăm, menţionăm şi o evanghelie de învăţătură înfrumuseţată « pre de nafară»[3], pe care a dăruit-o mănăstirii Moldoviţa. Aceeaşi mănăstire mai păstrează un analoghion din lemn [4], dăruit în acelaşi an cu pomelnicul (1644) (ambele azi în muzeul mănăstirii) [5]. Bine văzut de domnul Moldovei Vasile Lupu, el este însărcinat din poruncă domnească să primească moaştele sfintei Paraschiva aduse de peste Dunăre. Dovadă a legăturilor sale cu familia lui Vasile Lupu este şi crucea de mînă, ferecată [6], primită în dar în 1639, de la hatmanul Gavriil, fratele domnului moldovean.

În concluzie, piesa de care ne ocupăm nu mai poate fi încadrată în perioada de activitate a episcopului Efrem la Moldoviţa. În afară de legătura lui Anastasie cu acel monument, pe care l-a înzestrat cu această danie în penultimul an al păstoriei sale ca episcop al Rădăuţilor, ea ocupă şi un loc bine definit în arta epocii.

Pomelnicul mănăstirii Moldoviţa este astăzi singura operă de sculptură în lemn datată cu precizie, între puţinele lucrări ce cunoaştem din aceeaşi perioadă. Interesul istoric al acestui important şi original exemplar este dublat şi de realele calităţi pe care le prezintă pe plan artistic. De la prima vedere el atrage prin bogăţia materialului şi prin îngrijita execuţie ce exprimă intenţia meşterilor — desigur în

[1] Pentru datele biografice şi activitatea lui Anastasie ca episcop de Rădăuţi, cf. D. Dan, *Cronica Episcopiei de Rădăuţi*, Viena, 1912, p. 81—84; *Istoria bisericii romîne*, Buc., 1958, vol. II, p. 18—24.

[2] Cf. Dr. E. Kozak, *Inschriften aus der Bukowina*, Wien, 1903, p. 195—196.

[3] Cf. inscripţia publicată de S. Fl. Marian, în *Inscripţiuni pe manuscripte şi cărţi vechi din Bucovina*, p. 86—87 şi reprodusă de D. Dan, *op. cit.*, p. 218.

[4] Cf. inscripţia publicată de E. Kozak, *op. cit.*, p. 195.

[5] În afară de daniile făcute mănăstirii Moldoviţa este cunoscut, din vremea cît a fost episcop de Rădăuţi, şi liturghierul scris la Rădăuţi pentru mitropolitul Varlaam, de către caligraful Ion. Cf. inscripţia din manuscrisul păstrat la mănăstirea Secu, publicată de Melchisedec, în *Chronica Romanului*, II, p. 232 şi reprodusă de D. Dan, *Cronica episcopiei de Rădăuţi*, p. 217: « S-a scris această liturghie cu mîna multpăcătosului rob al lui Dumnezeu Ioan în Episcopia Rădăuţului sub Episcopul domnul Anastasie din Moldoviţa ».

[6] Cf. următoarea inscripţie cizelată pe cruce: « Această cruce a făcut-o Gavriil hatman şi cneaghina lui Liliana ş-o a «dat-o» părintelui chir Anastasie episcop de Rădăuţi în anul 7147 (1639) ». Cf. O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du Monastère de Poutna*, Paris, 1925, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

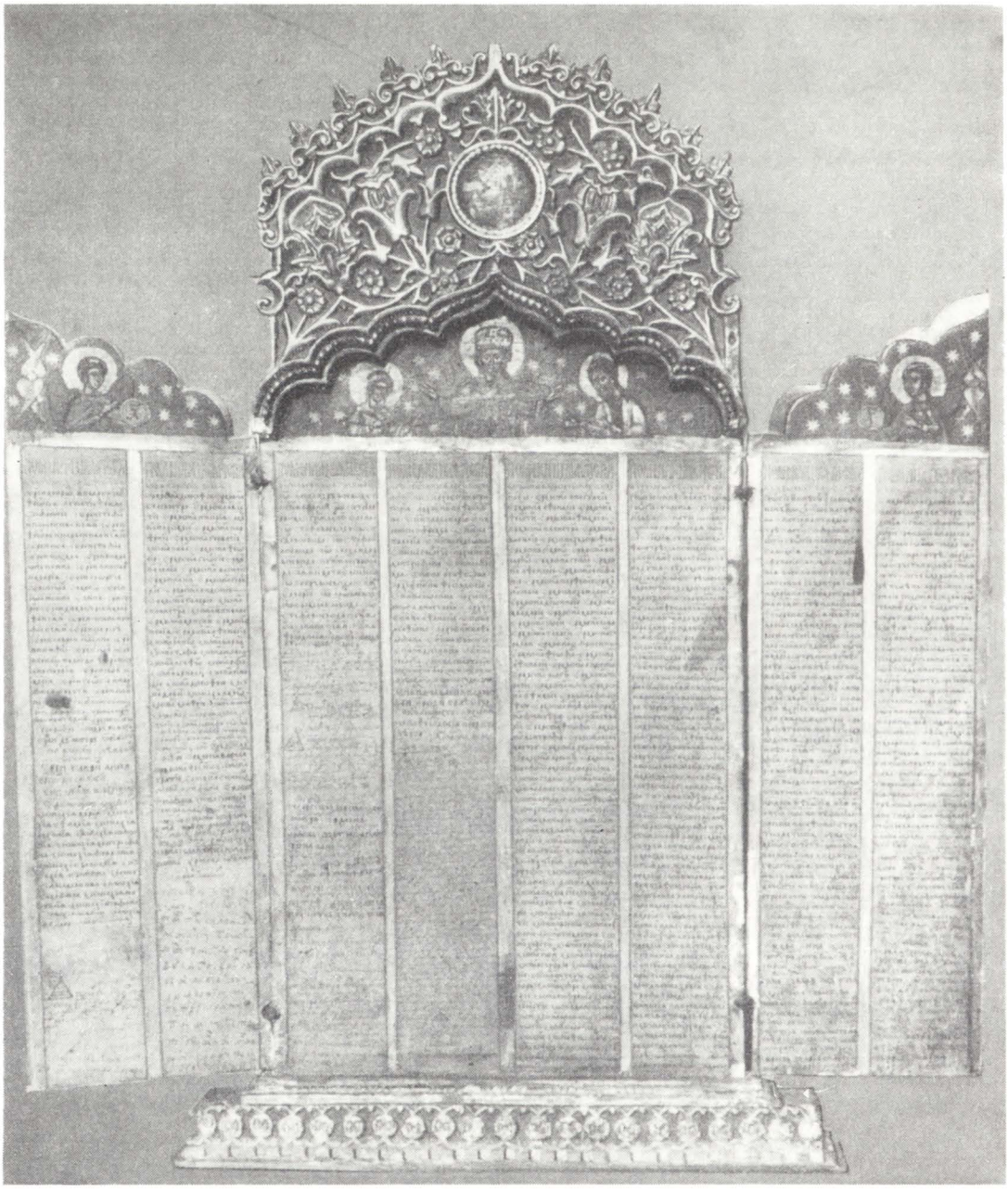


Fig. 1. — Pomelnicul mănăstirii Moldoviţa, dăruit în 1644 de episcopul de Rădăuţi Anastasie II. Deschis. Foto N. Ionescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conformitate cu cerinţele unui donator de înalt prestigiu ca Anastasie — de a face din acel semnificativ dar şi o reală operă de artă.

Datarea stabilită pe cale documentară îşi găseşte corespondent în trăsături stilistice caracteristice pentru momentul artistic, cunoscut în istoria culturii moldoveneşti a veacului al XVII-lea, prin strînsele legături cu Kievul şi arta moscovită, după cum vom putea constata din analiza tehnică şi ornamentală a obiectivului.

DESCRIEREA POMELNICULUI

Textul slavon al pomelnicului mănăstirii Moldoviţa este un preţios document istoric a cărui publicare şi comentare rămîne în sarcina istoricilor [1]. Cunoaştem azi pomelnice, ca cel al mănăstirii moldoveneşti Bistriţa — scris în veacul al XV-lea —, care văzînd lumina tiparului a pus în circulaţie date de o deosebită importanţă pentru trecutul romînesc [2]. Alte texte de pomelnice vechi sau înnoite, din biblioteca Academiei R.P.R., de la Arhivele Statului şi din colecţiile mănăstirilor, îşi aşteaptă de mult cercetătorii. Între operele cu acest conţinut, pomelnicul mănăstirii Moldoviţa face parte din categoria « marilor pomelnice de lemn » cu care se înzestrau principalele ctitorii domneşti, între care se număra iniţial şi pomelnicul scris în 1417 al bisericii de la Moldoviţa-veche şi reînnoit în 1750 « fiindĭ că acèli pomialnik iaste foartĕ vekiu... şi iaste prĕste totĭ scrisĭ din scăndură şi pănă în scăndură » [3]. Pomelnicul de faţă este şi el un pomelnic înnoit, al ctitoriei lui Petru Rareş din 1532. Printre pomelnicele mari, mai apropiat ca dată de cel al lui Anastasie II, este şi cel al Movileştilor de la Suceviţa, azi în muzeul mănăstirii [4].

Lucrat în lemn, în formă de triptic compus dintr-un panou central şi două canaturi mai scurte decupate în partea superioară în jumătăţi de arc polilobat, cu toată monumentalitatea structurii sale arhitecturale, pomelnicul Moldoviţei este o operă de sculptură de proporţii mijlocii (Dim.: I, 0,965 m. Lăţ. deschis 0,810 m, închis, 0,400 m). Deschis (fig. 1), el prezintă în partea superioară un frumos coronament sculptat, conturat sus şi jos de arcuri polilobate culminînd în acoladă, formă considerată de G. Balş « fără îndoială rusească » [5]. Un şir de fleuroni (de tip oriental) mărgineşte extremitatea superioară a coronamentului, amintind prin forma lor motivele similare folosite în sculptura în piatră a mănăstirii de la Curtea de Argeş şi de la biserica Trei Ierarhi din Iaşi. Pe acest coronament, motive florale de origine orientală — granate, lalele în floare şi boboci, flori în formă de rozete —, intrate în repertoriul ornamenticii romîneşti încă din veacurile anterioare, sînt dispuse într-o compoziţie ce se repetă simetric, de o parte şi de alta a unui medalion central, pictat cu chipul « celui vechi de zile », reliefîndu-se de pe fondul de lemn al panoului asemenea unei broderii. Modelajul rotunjit este accentuat prin tonurile vii, de roşu şi albastru, şi de irizaţiile metalice ale aurului şi argintului. Deschis, tripticul prezintă sub coronament, pe un fond presărat cu stele de aur, o « deisis » pictată pe panoul central, încadrată de cîte un înger şi un serafim de fiecare parte. Compoziţia sugerează un adevărat frontispiciu de carte ce imprimă şi textului un vădit caracter artistic. Scrisul simplu, cu cerneală neagră şi roşie, pe hîrtie lipită pe lemn, acoperă atît partea centrală cît şi canaturile. Benzi de aur pictate pe lemn separă textul în opt coloane. Atît partea de deasupra, pe care am denumit-o « frontispiciu », cît şi caligrafia contribuie să imprime pomelnicului ceva din somptuozitatea unei pagini de manuscris. În partea de jos un suport de lăţimea panoului central, format din trei trepte în retragere [6], decorat cu motive vegetale, denticuli şi perle, policromate în roşu, negru şi aur, serveşte de bază acestei piese de un armonios echilibru arhitectural.

[1] Textul integral al pomelnicului a fost citit de curînd de tov. prof. DAMIAN BOGDAN.

[2] Cf. textul publicat de DAMIAN BOGDAN, *Pomelnicul mănăstirii Bistriţa*, Buc., 1941, 49 p. + 120 pl.

[3] Cf. prefaţa la manuscrisul pomelnicului înnoit, biblioteca Academiei R.P.R., nr. 921, f. 4 v. 5 r., menţionată de D. BOGDAN în studiul său asupra pomelnicului de la Bistriţa, p. 20, nota 4.

[4] Cf. D. DAN, *Mănăstirea Suceviţa cu anexe de documente ale Suceviţei şi schitului celui mare*, Buc., 1923, p. 194—199.

[5] Cf. G. BALŞ, *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea, 1527—1582*, Buc., 1928, p. 317.

[6] Dim.: treapta de jos, lg. 0,560 m, cea mijlocie, lg. 0,525 m, cea de sus, lg. 0,450 m.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

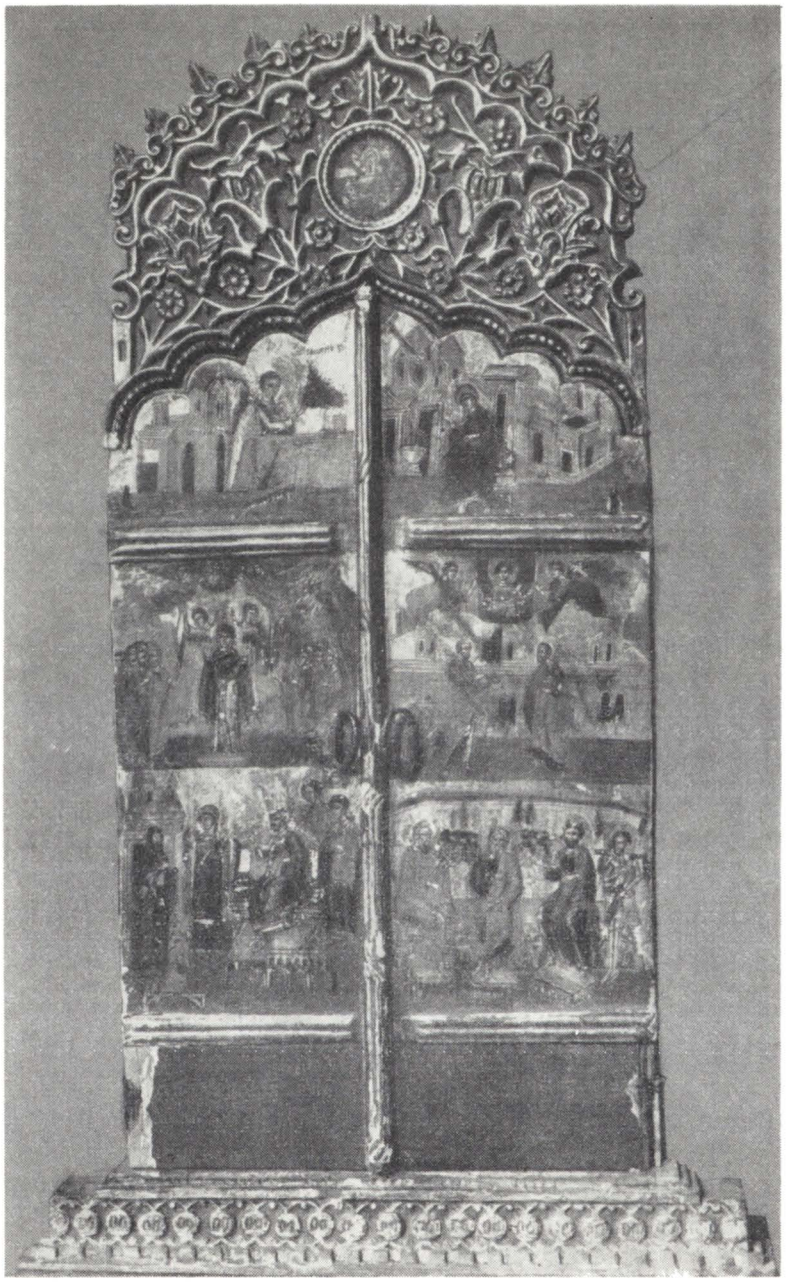


Fig. 2. — Pomelnicul mănăstirii Moldovița, dăruit în 1644 de episcopul de Rădăuți Anastasie II. Închis. Foto N. Ionescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Închis (fig. 2), pomelnicul de la Moldovița sugerează forma unor uși împărătești compuse din fețele exterioare ale celor două canaturi, încadrate sus de coronamentul sculptat și jos de suportul, pe care le-am descris atunci cînd pomelnicul era văzut deschis. Ca și la ușile împărătești, o stinghie în formă de frînghie răsucită cînd pe dreapta cînd pe stînga, asemenea celor întîlnite în argintăria și arhitectura contemporană, mărginește închiderea canatelor, în vreme ce două traverse despart cîmpul central în partea de sus de scena Bunei vestiri, iar în partea de jos de inscripția pictată.

Trăsătura neobișnuită a lucrării rezidă în precăderea acordată picturii ce acoperă în întregime, ca și la ușile de tîmplă rusești [1], fețele celor două canaturi. Respectînd iconografia ușilor împărătești, artistul a pictat și aci, în partea de sus, scena Bunei vestiri, cu îngerul vestitor de o parte și Fecioara de alta. Reprezentarea trebuie pusă la Moldovița și în legătură cu hramul bisericii. Fecioara așezată, gesticulînd în fața unui vas cu flori, amintește de un tip iconografic de veche tradiție, atît în pictura athonită cît și în cea rusă [2]. Partea centrală a canaturilor este zugrăvită cu patru scene de mici proporții, ce se succed ca niște icoane prăznicare. Ele reprezintă: Înălțarea, Sfinții Petru și Pavel, Tetrarhia patriarhală și sînt urmate de un tablou votiv cu donator. Ultimele două compartimente de jos au fost rezervate inscripției de danie pictată cu roșu pe un fond verde măsliniu. Dintre scenele reprezentate, Înălțarea, simbolizînd sărbătoarea de pomenire a morților, ca și Tetrarhia patriarhală cu cetele dreptților, pot fi considerate în legătură cu funcția de pomenire a textului.

Elementul caracteristic al acestui ansamblu pictural îl constituie însă tabloul votiv cu donator (fig. 3). Atît prin concepție cît și prin schema compozițională tabloul votiv reia la proporțiile unei miniaturi tipul tabloului votiv cu intercesor caracteristic pentru Moldova și de veche tradiție, evoluția putîndu-i-se urmări — prin operele păstrate din pictura murală — începînd din a doua jumătate a veacului al XV-lea și pînă la începutul veacului al XVI-lea. Și aci, ca și în tablourile votive pictate, donatorul este prezentat Mîntuitorului de către Maica Domnului ca intercesoare. Isus așezat pe un tron, ridicat pe multe trepte ca și în compozițiile pictate, binecuvîntează cu mîna dreaptă și sprijină cu stînga evanghelia deschisă ce ține pe genunchi. Un grup de trei îngeri străjuiește în spatele tronului completînd armonios fundalul compozițional al scenei.

De un interes deosebit este în compoziția de față, portretul lui Anastasie al II-lea, înfățișat ca ctitor, ținînd în mîna stîngă un pergament desfășurat. El este reprezentat în picioare (în fața unui biserici al cărei acoperiș cu trei turle se profilează în partea stîngă a scenei) și se distinge din ansamblu prin înfățișarea sa sobră, în veșmîntul negru monahal. Chipul său uscățiv este încadrat de o barbă mică neagră, mîinile îi sînt osoase vădind o expresivitate căutată de artist.

Reprezentarea, generalizată în pictura murală a veacului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea, a portretelor de clerici — mitropoliți, episcopi, stareți —, pe lîngă cea a ctitorilor, apare — după ultimele cercetări — ca o trăsătură specifică artei moldovenești. De aceea frecventele reprezentări ale mitropolitului Anastasie Crimca pe manuscrisele și ferecăturile dăruite de acesta mănăstirii Dragomirna ilustrează o tradiție mai veche. Aceste reprezentări își găsesc corespondentul în același gen de portrete din pictura murală a veacului al XVI-lea, între care menționăm pe cel al mitropolitului Teoctist al II-lea († 15 ianuarie 1528) identificat de curînd [3] în pictura murală a

[1] Cf. ușile tîmplei din catedrala Bunei Vestiri din Kremlin, reproducere din *Geschichte der russischen Kunst*, Band III, Dresden, 1959, p. 419. Singura piesă de sculptură în lemn cunoscută de noi și anterioară pomelnicului, piesă în care pictura ocupă un spațiu mai mare, este tetrapodul ce provine de la mănăstirea Probota și a cărui față este decorată în întregime cu tema Fugii în Egipt (azi în col. Muzeului de artă R.P.R.).

[2] G. Millet, *L'Iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, p. 79–81.

[3] Identificarea portretului este rezultatul cercetărilor din vara anului 1962 cînd, studiind cu atenție pictura, am reconstituit textul foarte degradat al inscripției din care se păstrează ultimele două litere ale numelui personajului reprezentat. Tot atunci am citit pe același portret și semnătura « ierodiaconul Gheorghe zugravul ». Datele în legătură cu aceste identificări vor forma obiectul unei note viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Tabloul votiv de pe pomelnicul mănăstirii Moldovița. Foto N. Ionescu.

bisericii mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava, ca și cele de la Probota, Humor, Rîșca, Sucevița și chiar de la Moldovița[1]. Față de aceste portrete, cel al lui Anastasie al II-lea de pe pomelnic este cel mai vechi portret cunoscut de acest gen în Moldova, în pictura pe panou.

CONCLUZII

Atît în ceea ce privește pictura cît și sculptura, sîntem în măsură a considera că ne găsim în prezența unei opere de colaborare a unor meșteri locali (poate chiar din centrul mănăstirii Moldovița) care au reușit să îmbine cu gust și cu măsură într-un tot unitar viziunile lor artistice diferite de sculptori în lemn, pictori de icoane și caligrafi.

Zugravul dă dovadă că cunoaște pictura moldovenească a veacului al XVI-lea, ale cărei modele le reproduce cu posibilități, este drept, mai reduse. În acest sens pledează atît tabloul votiv asemănător prin compoziție celui din pictura murală din naosul bisericii, cît și identitatea dintre celelalte scene cu interpretări din ciclul

[1] Cf. Sorin Ulea, nota 4, p. 67 din *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. VI, nr. 1, 1959 și nota acelulași autor în studiul *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. V, nr. 2, 1959.

Portretul de la Vatra Moldoviței, din pronaos, mi-a fost semnalat de același autor, informație pentru care îi mulțumesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acatistului Maicii Domnului şi tema Judecăţii din urmă de la Voroneţ şi Suceviţa (cf. Tetrarhia patriarhală).

Trăsături comune se remarcă şi între ornamentica sculptată a pomelnicului şi opere contemporane de sculptură în piatră din complexul mănăstirii şi de pe alte piese de mobilier, ca de exemplu brîul răsucit ce se regăseşte pe tetrapodul din mănăstire, ca şi în ornamentica sculptată de pe turnul de intrare în incintă. Istoria sculpturii în lemn moldoveneşti înscrie, încă din decursul veacului precedent, nume de artişti locali ca cel al maestrului sculptor Popa Gavriil, autorul crucii de tîmplă de la Moldoviţa executată în 1593 [1]. Frumosul ansamblu de mobilier, singurul păstrat în întregime, ilustrează pentru Moldoviţa o remarcabilă tradiţie în acest gen.

Influenţa artei ruse se explică şi ea, dacă luăm în considerare momentul de strînse relaţii culturale în general şi artistice în special cu arta zugravilor moscoviţi, care încă de la începutul veacului al XVII-lea au executat icoane şi tîmple şi au venit chiar în Moldova, chemaţi pentru pictura bisericii Trei Ierarhi din Iaşi. Faptul este astăzi bine cunoscut. De răsunetul unei opere de amploarea şi importanţa frescelor executate de aceştia nu au fost străini, desigur, nici donatorul pomelnicului şi nici zugravii autohtoni.

Prin apropierea de piesele anterioare, de acelaşi gen, de la care acesta păstrează structura sa arhitecturală şi simplitatea schemei compoziţionale în panouri şi în opoziţie cu viziunea barocă ce îmbracă sculptura veacului al XVIII-lea, pomelnicul de la Moldoviţa rămîne o lucrare reprezentativă pentru veacul al XVII-lea. Aceasta cu atît mai mult cu cît în stadiul actual al cercetărilor nu s-a ajuns să se identifice şi nici să se dateze puţinele fragmente de tîmplă, cît şi piesele de mobilier păstrate în complexele mănăstireşti, ce prezintă caractere comune cu pomelnicul de care ne-am ocupat. Cele cîteva trăsături ca: menţinerea legăturii cu trecutul, folosirea exclusivă a ornamenticii florale, caracterul oriental al ornamenticii, influenţa artei ruse pot constitui argumente valabile în favoarea recunoaşterii unei forme stilistice proprie acestei perioade. Aceasta, avînd în vedere că nu în numărul şi varietatea acestor elemente componente rezidă calitatea artistică a obiectului, ci în felul în care meşterii moldoveni le-au integrat viziunii lor artistice. Recunoaşterea acestui proces şi în această modestă operă de sculptură în lemn confirmă încă o dată, netăgăduita continuitate şi originalitatea creatoare ce stă la baza artei romîneşti.

TEODORA VOINESCU

DOUĂ VECHI AUTOPORTRETE DIN ŢARA ROMÎNEASCĂ

În zidul sudic al bisericii Sf. treime din Cerneţi (raionul T. Severin) [2] deasupra brîului se află încastrat un relief plat de piatră, prezentînd bustul unui călugăr, cu anteriu, brîu, comănac şi cîrje. Relieful, probabil zugrăvit de la origine cu diferite culori, aşa cum ne apare şi astăzi, poartă în partea superioară o inscripţie cu caractere în relief, care ne lămureşte asupra personajului reprezentat în piatră şi datei portretului: «*Ghenadie Eclesiarhu, 1819*».

Este cel mai vechi autoportret sculptat din Ţara Romînească dintre cele cunoscute pînă în prezent şi, ca atare, merită o atenţie deosebită.

[1] Cf. următoarea inscripţie în limba slavonă citită în vara anului 1962, pe spatele crucii tîmplei mănăstirii Moldoviţa: «Această răstignire a făcut-o sie-şi şi anume lui Boul Vistiernicu în zilele evlaviosului Domn Ieremia Movilă Voievod, în anul 7101 (1593) luna Iunie 19 fiind egumen Isaia, *Maistru sculptor fiind Popa Gavriil*».

[2] Despre această biserică vezi N. IORGA, *Inscripţii...*, fasc. I, Buc., 1905, p. 206; N. GHIKA-BUDEŞTI, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi în Oltenia*, partea a IV-a, Buc., 1936, p. 63 şi pl. DXLVI, fig. 906; DXLVII, fig. 907.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Ghenadie Eclisiarhul, Autoportret. Relief în piatră pe fațada bisericii sf. Treime din Cerneți.

Din inscripția lapidară aflăm că Ghenadie a fost eclisiarh, adică arhivar al mănăstirii [1]. Evident,nu putea fi vorba de mănăstirea Cerneți, desființată în 1730, ci de Tismana, al cărei metoh era biserica Sf. Treime din Cerneți. Această presupunere ne este confirmată de o inscripție « săpată pe peretele din afară », dispărută înainte de 1925, în care Ghenadie însemnase următoarele: « La 1819 am venit la sf. mănăstire ‹Tismana — *N.I.*› și am fost slujitor la această sf. biserică ‹din Cerneți — *P.C.*› ...La 1834 s-au făcut Domn Țării Rom. E. ‹sic — *N.I.*› Măria sa Alexandru Ghica, fostu șefu militi. Ghenadie eclisiarhu » [2].

O însemnare pe un policandru din 1826 [3], o alta deasupra ușilor împărătești din altar, din 1828 [4], un pomelnic al lui Dumitru Nicola în piatră « 1837 de Ghenadie eclesiarhu și doho‹vnic — *P.C.*› și încastrat în zidul sudic al absidei altarului [5], precum și o inscripție pe o ușă din altar din 1838 [6], ne permit să deducem atît faptul că între 1819 și 1838 eclisiarhul era în viață, cît și amănuntul că el însuși își sculptase atît chipul cît și pomelnicul lui Dumitru Nicola.

După o inscripție pe o evanghelie, aflăm de asemenea că sculptorul Ghenadie moare la 14 februarie 1843, în ziua încoronării domnului Gheorghe Bibescu [7].

[1] În legătură cu funcția de eclisiarh, vezi Emil Vîrtosu, *Eclisiarhul — păstrătorul arhivelor mănăstirii*, în *B.O.R.*, LXXIX, nr. 11—12, 1961, p. 1050—1054.

[2] N. Iorga, *loc. cit.*

[3] T. G. Bulat, *Inscripții din bisericile Olteniei, Cerneți*, în *Arhivele Olteniei*, III, nr. 13, 1924, p. 250.

[4] *Ibidem*, p. 252.

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

[7] N. Iorga, *Inscripții din Cerneți*, în *Revista istorică*, 1932, nr. 1—3, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Biserica Cetățuia. Naos. Tabloul votiv — detaliu (stratul ultim de pictură): Ctitor (?), « Radu Negru » Vv. și Nicolae Alexandru Vv. (Clișeu C.M.I.).

Reprezentarea pe care și-a făurit-o Ghenadie nu are o mare valoare artistică. Cîteva planuri mari, detașate din fondul pe care se află — în partea superioară — inscripția, servesc pentru reliefarea veșmintelor și a comănacului. Degetele mîinii sînt marcate prin tăieturi paralele, globurile ochilor ne apar indistincte, părul se prelinge pe umăr ca în portretele ctitoricești zugrăvite ale epocii. Întreaga sculptură, prin planurile mari, prin lipsa de adîncime, prin schematismul anatomic, ține de o viziune picturală, foarte apropiată de a zugravului care a reprezentat pe episcopul Neofit în pronaosul aceleiași biserici [1]. Ea nu s-a desprins încă de convenționalismul unei arte legate de o tradiție care dăduse opere remarcabile dar care, în pragul secolului al XIX-lea, își istovise resturile.

★

Încă din 1912, V. Drăghiceanu [2] atrăgea atenția asupra portretelor votive din biserica mănăstirii Cetățuia din satul Stoenești-Muscel. Așa cum ne putem da seama din fotografia tabloului votiv găsit de către V. Drăghiceanu în 1912, portretele reprezentau pe voievozii « Radu Negru » și pe Nicolae Alexandru, nume care evocă începutul tot mai puțin legendar al Țării Romînești. În stînga lui « Radu Negru » — spre nord deci — constatăm un alt personaj, înveșmîntat diferit, care intriga,

[1] N. Ghika-Budești, *op. cit.*, pl. DXLVIII, fig. 910.

[2] V. Drăghiceanu, *Cetatea și schitul Negru-Vodă*, în *B.C.M.I.*, anul V, 1912, p. 89—94. Fotografia portretelor votive, nr. 5, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Anonim, Copie după tabloul votiv din naosul bisericii Cetăţuia (stratul ultim de pictură): Ctitor (?), « Radu Negru », Vv., Nicolae Alexandru Vv. şi ctitorii. (Muzeul Regional din Cîmpulung-Muscel).

evident, prin prezenţa sa alături de cei doi voievozi din secolul al XIV-lea.

Acest tablou votiv ni s-a păstrat, din fericire, şi într-o copie în ulei, care se găseşte în prezent în Muzeul regional din Cîmpulung-Muscel. Această copie redă în întregime tabloul votiv, pe care fotografia îl reproducea fragmentar. Vedem că ctitorii erau dispuşi în două şiruri care încadrau uşa: spre nord se aflau zugrăviţi doi boieri cu soţiile lor, iar spre sud cei doi voievozi şi personajul pe care-l putem vedea şi în fotografia publicată în 1912. Studiind atît fotografia, cît şi copia în ulei a portretelor votive de care ne ocupăm, constatăm că numai voievozii « Radu Negru » şi Nicolae Alexandru au inscripţii onomastice, ceea ce înseamnă, contrariu a ceea ce s-a afirmat, că copia în ulei a fost efectuată la un interval de timp după zugrăvirea stratului de pictură constatat de către V. Drăghiceanu în 1912. Deoarece există o altă copie în ulei după tabloul votiv care se afla sub stratul de frescă găsit de către V. Drăghiceanu în 1912, copie efectuată de acelaşi zugrav şi în acelaşi moment cu cea care reproduce portretele constatate de către V. Drăghiceanu în 1912, precum şi o a treia copie în ulei după tabloul votiv din biserica mănăstirii « Negru Vodă » din Cîmpulung-Muscel, reprezentînd pe voievozii « Radu Negru » şi Nicolae Alexandru cu numele corupt « Nicolae Alexandru Iliaşu » (deci copiat mai tîrziu de anul 1831, cînd acest portret este zugrăvit de către Antim Ghermano) [1], considerăm că toate aceste trei còpii în ulei au fost făcute cu prilejul ştergerii ultimului strat de pictură al portretelor votive de la biserica mănăstirii Cetăţuia, adică în intervalul de timp dintre 1912, cînd V.Drăghiceanu publică fotografia tabloului votiv de pe ultimul strat şi 1923, cînd apare, aşa cum vom vedea, în volumul *Curtea Domnească din Argeş*, un desen după tabloul votiv al stratului anterior[2].

De fapt cel care a zugrăvit ultimul biserica mănăstirii Cetăţuia a fost G. Tattarescu, în 1858 [3], dar judecînd după costumele boierilor care apar în copia în ulei din 1912—1923, compuse

[1] I. Răuţescu, *Cîmpulung-Muscel, Monografie istorică*, Cîmpulung, 1941, p. 72: « Cuvîntul « Iliaş » pare adăugat mai în urmă, literele avînd un caracter deosebit de al celorlalte ».

[2] V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească din Argeş*, Buc., 1923, p. 17, fig. 10.

[3] *Catagrafia mănăstirii Cetăţeni* din 1858 (Bibl. Acad. R.P.R., Ms. 720, f. 395): « Biserica a fost zugrăvită peste tot din nou de d-nul Gh. Tătărescu <sic!> cel mai bun artist »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

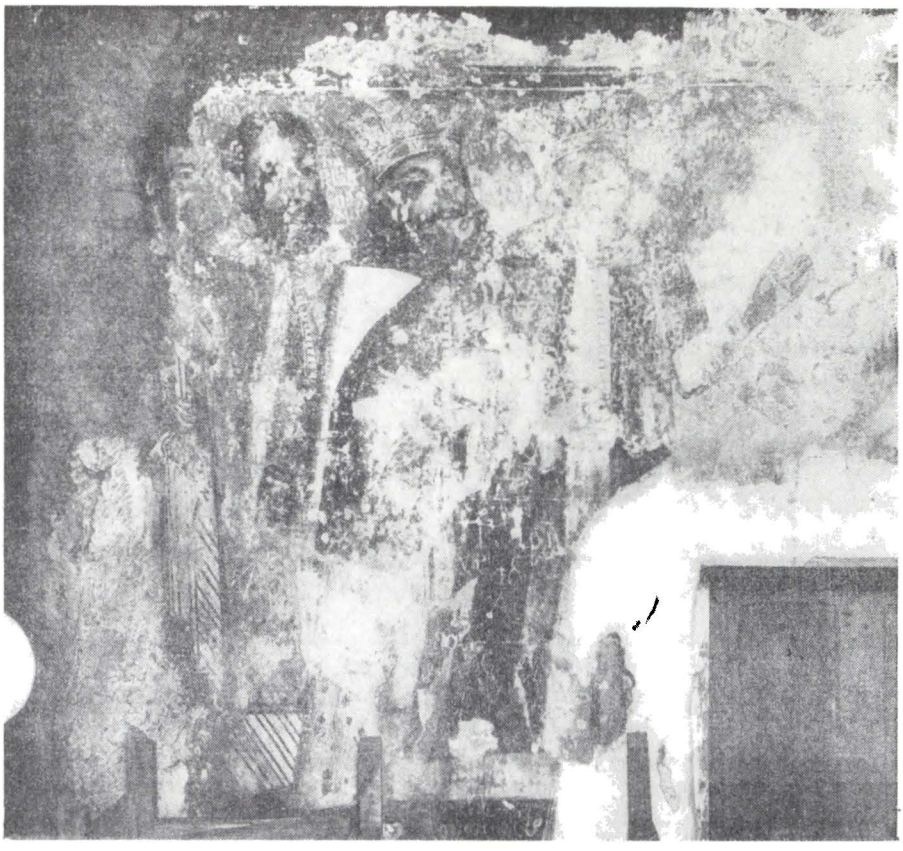


Fig. 4. — Giorgio Venier, Tabloul votiv din naosul bisericii Cetăţuia — detaliu (stratul penultim de pictură): Autoportret, « Radu Negru » Vv. şi Nicolae Alexandru Vv. (Clişeu C.M.I.).

dintr-un anteriu de stofă vărgată şi o giubea uşoară îmblănită, veşminte care se poartă în Ţara Romînească între 1820 şi 1835 [1], ne dăm seama că G. Tattarescu a restaurat numai portretele de la începutul secolului al XIX-lea, pe care le considerăm zugrăvite pe ultimul strat de pictură.

Acest ultim strat, de la începutul secolului al XIX-lea, a fost înlăturat de către V. Drăghiceanu, după ce el a fost fotografiat şi pictat pe pînză. Sub ultimul tablou votiv a apărut un altul, pe care colaboratorii lui V. Drăghiceanu l-au fotografiat de asemenea, l-au desenat şi l-au copiat în ulei.

Clişeul fotografiei, aflat în arhiva fostei C.M.I., nu a fost copiat pînă în prezent. Desenul a apărut în 1923 în volumul *Curtea Domnească din Argeş* [2], iar copia în ulei se află alături de celelalte două, menţionate mai sus, în Muzeul regional din Cîmpulung-Muscel. Din fotografie putem să ne dăm seama că voievodul Nicolae Alexandru nu apărea mult diferit de cel reprezentat pe ultimul strat de pictură. În schimb voievodul « Radu Negru », care se prezenta pe ultimul strat cu anteriul lung pînă la pămînt, ca şi Nicolae Alexandru, apare pe acest strat anterior cu costum de secolul al XIV-lea, cu « pourpoint » şi « chossesse », care se pot distinge în zona respectivă destul de degradată a fotografiei, împreună cu carîmbul unei cizme.

În desenul publicat în volumul *Curtea Domnească din Argeş*, acest lucru nu se poate vedea. În schimb remarcăm că personajul din stînga voievozilor poartă inscripţia neverosimilă « ju‹pa›n geo‹r›ge

[1] Vezi portretele votive din biserica din Cremenari, zugrăvite în 1828, la N. Iorga, *Trei biserici de sat muntene: Pietroşiţa, Calvini şi Cremenari*, în *B.C.M.I.*, XXIV, 1931, p. 58, fig. 12.

[2] Vezi nota 2, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Anonim, Copie după tabloul votiv din naosul bisericii Cetățuia zugrăvit de Giorgio Venier (stratul penultim de pictură): Autoportret, « Radu Negru » Vv., Nicolae Alexandru Vv. și starețul Iosif (Muzeul regional din Cîmpulung-Muscel).

https://biblioteca-digitala.ro/ http://istoria-artei.ro/

ianelanu », evident transcrisă în grabă. Alături de acest personaj, în stînga, se mai zăreşte schiţa unui adolescent imberb, care apare pe jumătate, cu inscripţia desenată nesigur: « niaga ». În acelaşi desen, constatăm în dreapta uşii pe « Iosif stareţ, care prin a sa osteneală s-au zugrăvit biserica ».

Într-un studiu publicat în 1956, I. Răuţescu şi Z. Petrescu [1] atrag atenţia asupra cópiilor în ulei ale portretelor votive de la biserica mănăstirii Cetăţuia, cópii executate, după cum am văzut, cu prilejul spălării ultimului strat de pictură.

Citind inscripţiile după copia executată la apariţia stratului penultim de pictură, autorii precizează că personajul din stînga lui « Radu Negru » se numeşte Gheorghe Vineţeanu ‹adică Veneţianul — *P.C.*›.

Studiind copia în ulei a portretelor votive de pe stratul penultim de pictură, constatăm în stînga lui Gheorghe Veneţianul acelaşi personaj schiţat în desenul amintit mai sus, de astă dată pictat în ulei, dar tăiat pe jumătate de muchia canevasului, aşa cum apărea şi în desen. (El nu apare în fotografia copiei în ulei, publicată în studiul de faţă, deoarece este mascat de rama fixă.) Este evident vorba de un adolescent, care poartă inscripţia vădit neînţeleasă de cel care a copiat-o: « agaugenih ». Asociind această inscripţie, cu cea care apare în desenul publicat în volumul *Curtea Domnească din Argeş*, realizăm inscripţia distinctă: « Niaga ugenih ». Este vorba deci de jupînul Gheorghe Veneţianul şi de ucenicul său Neaga [2].

Nu sînt oare aceste două personaje, pictorul Giorgio Venier, Gheorghe din Veneţia, zugravul care trăieşte în această epocă în Ţara Romînească şi ucenicul său, care s-a numit, după cîte se pare, Neaga?

Despre acest prim « arhi-zugrav » ştim puţine lucruri, iar despre lucrările lui numai ceea ce poate oferi copia unui singur tablou, în ulei, aflat în prezent în Constantinopol, reprezentînd scena încoronării domnului Nicolae Mavrogheni [3].

Important este faptul că Giorgio Venier, care va fi ales « arhi-zugrav » la 1 februarie 1787 [4], este trimis de către domnul Nicolae Mavrogheni la 22 august 1786 să restaureze portretele ctitoriceşti din ţară [5]. Este prima măsură de acest fel, importantă prin atenţia ce se acordă portretelor de ctitori, coincizînd cu despărţirea breslei zugravilor de cea a vopsitorilor [6]. Dacă luăm în consideraţie similitudinea de costum a lui Gheorghe Veneţianul, reprezentat în biserica mănăstirii Cetăţuia, cu cea a personajelor din copia tabloului « Incoronarea lui Nicolae Mavrogheni » (aceleaşi anterie de mătase, închise cu nasturi pînă la brîu, cu pelerine îmblănite, fără mîneci), datarea grafiei, stabilită de I. Răuţescu şi Z. Petrescu (« a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ») şi, în sfîrşit, hrisovul lui Nicolae Mavrogheni, care încredinţează în 1786 lui Gheorghe Venier restaurarea portretelor ctitoriceşti, ajungem la concluzia că însuşi pictorul s-a zugrăvit alături de cei doi vechi voievozi ai Ţării Romîneşti şi de ucenicul său. În cazul acesta Gheorghe Venier a zugrăvit portretele din biserica mănăstirii Cetăţuia în anul 1786 sau în cei doi ani următori. Avînd în vedere că suirea pe tron a lui Nicolae Mavrogheni pe care o zugrăveşte Gheorghe Venier are loc la 17 mai 1786, apreciem că la scurt interval după acest eveniment, se efectuează pictarea portretelor votive din biserica mănăstirii Cetăţuia [7].

[1] I. Răuţescu şi Z. Petrescu, *Schitul Cetăţuia — Negru Vodă*, în *G.B.*, 1956, p. 153 — 157.

[2] Inscripţia « Neaga ugenih » relevă o grafie regională, fără valoare fonetică. Vezi Al. Rosetti, *Limba romînă în secolul al XIII-lea — al XVI-lea*, Buc., 1956, p. 22 — 23.

[3] *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II, Buc., 1959, p. 19.

[4] V. A. Urechia, *Istoria romînilor*, tomul III, Buc., 1892, p. 599.

[5] *Ibidem*. Probabil dintr-o greşeală, V. A. Urechia atribuie lui Mihai Suţu hotărîrea din 22 august 1786, dată la care domnea Nicolae Mavrogheni, urcat pe tron la 17 mai 1786. Hotărîrea (Cod. XVII, f. 72) menţiona că « pomenirea răposaţilor ctitori, ce... au ziditu şi au întemeiatu sf. monastiri, s-au dat la nebăgare de seamă încît şi chipurile lor cele zugrăvite în biserică le-au lăsat de s-au stricat şi unele de tot s-au şters, altele cu ochii scoşi din vremea răzmeriţei nu le-au mai dres... am orînduit pe Iordache Vechier ‹sic› zugravu, ca să vie pe la toate mănăstirile de obşte, unde să aibă a drege şi a îndrepta chipurile ctitorilor, pe unde vor fi stricate, numai pentru podoaba sf. biserici... ».

[6] *Ibidem*. Hrisovul de constituire al breslei zugravilor apare la 28 noiembrie 1786.

[7] La 9 februarie 1788 se declară războiul dintre Austria şi Turcia, Ţara Romînească devenind teatrul de luptă pînă la 19 septembrie 1790 cînd se încheie armistiţiul (Constantin C. Giurescu, *Istoria Romînilor*, vol. III, partea I, Buc., 1942, p. 301).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cîte straturi de pictură au existat la tabloul votiv al bisericii Cetăţuia?

I. D. Ştefănescu [1] opinează că în biserica Cetăţuia au existat trei straturi de pictură: primul, vizibil în altar, al doilea din timpul lui Brîncoveanu, strat de care ţin şi portretele votive, şi ultimul din 1840.

I. Răuţescu şi Z. Petrescu, în studiul despre pictura acestei biserici [2], stabilesc de asemenea trei straturi: primul nedatabil, al doilea în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (« pe la 1760 după grafie »), al treilea în 1859. Autorii adaugă de asemenea că la 1690 a poposit în cetatea mănăstirii voievodul Constantin Brîncoveanu, care însoţea oştile ce mărşăluiau spre Ardeal.

Nu este exclus, avînd în vedere forma coroanelor purtate de voievozi în portretul votiv, cu ornamente din frunze de stejar, obişnuite în epoca brîncovenească, precum şi ornamentele zugrăvite ale soclului altarului de zid pe care V. Drăghiceanu le consideră aparţinînd primului strat de pictură [3] (şi care seamănă evident cu zugrăvelile influenţate de ornamentaţia orientală de la palatele brîncoveneşti — Mogoşoaia [4], Potlogi [5]) ca portretele votive ale lui « Radu Negru » şi Nicolae Alexandru să fi fost zugrăvite o dată cu primul strat de pictură, la începutul secolului al XVIII-lea. Popasul voievodului Constantin Brîncoveanu în cetatea mănăstirii ar explica iniţiativa acestuia de a zugrăvi şi, poate, mări peştera.

Oricum, presupunem că Giorgio Venier zugrăveşte al doilea strat de pictură al portretelor votive. Este puţin probabil ca el să fi pictat întîiul strat al acestor portrete. Faptul că domnul Nicolae Mavrogheni îl trimite să restaureze portretele votive deteriorate în războiul dintre Austria şi Turcia ne îndeamnă să înclinăm pentru prima presupunere. Giorgio Venier adaugă propriul său portret, al ucenicului Neaga şi al stareţului Iosif.

Peste acest strat, un alt zugrav pictează, între 1820 şi 1835, portretele votive ale noilor ctitori, rămaşi necunoscuţi, preluînd şi chipurile voievozilor « Radu Negru » şi Nicolae Alexandru de pe stratul anterior. Nu ştim dacă personajul din stînga lui « Radu Negru » a fost în intenţia zugravului, reprezentarea lui Giorgio Venier. Este probabil că el a substituit chipului pictorului, pe cel al unui nou ctitor, cu altă fizionomie.

În sfîrşit în 1858, G. Tattarescu înviorează desigur aceste portrete votive de pe ultimul strat. Este puţin probabil ca G. Tattarescu să fi pictat acest ultim strat, deoarece el nu ar fi eliminat pe ucenicul Neaga, nu ar fi modificat veşmîntul lui « Radu Negru » şi nu ar fi reprezentat pe noii ctitori în costume de început de secol XVIII. G. Tattarescu cunoştea valoarea documentară a aspectului veşmintelor, pe care le redă fidel în numeroasele sale còpii după portrete votive.

Datăm deci cele trei straturi de pictură ale portretelor votive: 1) strat probabil: începutul secolului al XVIII-lea; 2) 1786—1788; 3) 1820—1835. Ultimul strat a fost restaurat « culoare peste culoare » în 1858.

O altă problemă importantă a cărei soluţionare se desprinde din rezultatele la care am ajuns în legătură cu zugrăvirea portretelor votive din biserica Cetăţuia, este cea a modelelor pe care le-a avut în vedere pictorul care a reprezentat aceste portrete.

O examinare a stratului penultim de pictură al acestor portrete, care se pot constata în prezent, precum şi al copiei lor în ulei, ne permite să stabilim evidente asemănări cu portretele votive ale voievozilor « Radu Negru » şi Nicolae Alexandru din biserica fostei mănăstiri « Negru Vodă » din Cîmpulung-Muscel. « Radu Negru » poartă în ambele tablouri votive acelaşi « pourpoint » şi aceleaşi « chaussesse » de secolul al XIV-lea, cu diferenţa că în cel al schitului rupestru Cetăţuia, jartierele de sub genunchi au fost confundate cu carîmbii unor cizme şi că mantia apare îmblănită. În ambele reprezentări, voievozii poartă dage la şold. Voievodul Nicolae Alexandru este reprezentat în ambele tablouri votive cu veşmînt de secol al XVIII-lea, cu diferenţa că la biserica « Negru Vodă » el se prezintă cu guler şi cu căptuşeală de cacom, precum şi cu brandenburguri, iar la Cetăţuia cu guler şi căptuşeală de blană neagră, fără brandenburguri.

[1] I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 67.

[2] Vezi nota 1, p. 217.

[3] Vezi nota 2, p. 213.

[4] Radu Popa, *Mogoşoaia*, Buc., 1962, p. 40.

[5] V. Drăghiceanu, *Curţile Domneşti brîncoveneşti, Potlogii*, în *B.C.M.I.*, anul III, 1910, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

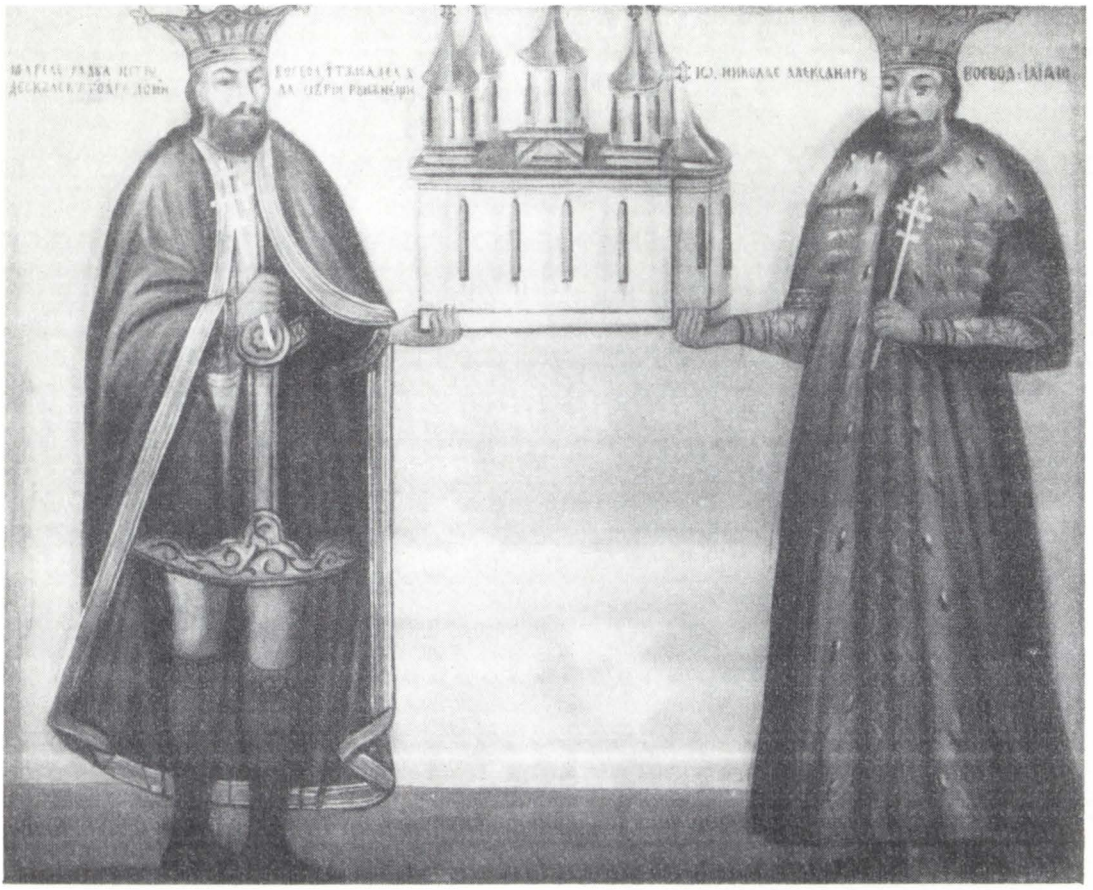


Fig. 6. — Anonim, Copie după tabloul votiv din naosul bisericii «Negru Vodă» din Cîmpulung-Muscel, zugrăvit de Antim Ghermano — detaliu: «Radu Negru» Vv. şi Nicolae Alexandru Vv. (Muzeul regional din Cîmpulung-Muscel).

Deoarece portretele din biserica Cetăţuia, din stratul penultim, care se văd în prezent, au fost zugrăvite în 1786—1788, după cum am arătat, este firesc să ne gîndim, datorită similitudinii cu portretele din actuala biserică «Negru Vodă» că ele au fost copiate după portretele votive ale bisericii «Negru Vodă» ridicată de Matei Basarab în 1635—1636. Deducem deci că în 1786—1788 portretele lui «Radu Negru» şi Nicolae Alexandru din biserica «Negru Vodă» din Cîmpulung-Muscel arătau cam cum ni se înfăţişează în prezent cele de la biserica mănăstirii Cetăţuia.

Dacă admitem că Gheorghe Venier a restaurat doar portretele anterioare ale voievozilor ctitori, copiate deci pe vremea lui Constantin Brîncoveanu de la biserica «Negru Vodă», înseamnă că aşa arătau cei doi voievozi din secolul al XIV-lea în tabloul votiv din biserica «Negru Vodă» pe la 1700.

Acest lucru este foarte important. În primul rînd se confirmă descrierea din 1774 a lui Mihai Cantacuzino despre portretul votiv al lui «Negru Vodă» din biserica «Negru Vodă» din Cîmpulung-Muscel [1]. Apoi constatăm că portretele votive ale lui «Radu Negru» şi Nicolae Alexandru din biserica «Negru Vodă», înălţată de Matei Basarab pe locul celei din secolul al XIV-lea în 1635—1636 şi dărîmată în 1819, nu arătau

[1] Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei*, tr. G. Sion, vol. I, Buc., 1859, p. 4: «Intracestă biserică ‹«Negru Vodă»› se află portretul său, înfrumuseţîndu-l cu diadema pe capu, cu vestminte cusute cu firu pînă la picioare, cu nasturi la pieptu, cu briu auritu, purtînd pe deasupra un vestmînt blănit pe dinăuntru şi pe de margini imprejur cu blană neagră, cu statul înalt, cu faţa smeadă, cu barbă».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mult diferit de cele de astăzi, pictate de către Antim Ghermano în 1832 [1], cu deosebirea că portretul lui « Dan Voievod fiul lui Radu Voievod » [2] nu a mai fost zugrăvit în noul tablou votiv. Nu credem ca portretele din biserica lui Matei Basarab, din 1635—1636, să fi fost modificate la restaurarea zugrăvelii efectuată de Pîrvu Mutu în 1685 [3] sau la o posibilă altă reparaţie de la începutul secolului al XVIII-lea [4].

Tabloul votiv din biserica mănăstirii Cetăţuia, care a avut ca model pe cel din biserica « Negru Vodă » din Cîmpulung-Muscel, ne permite să deducem că portretele votive din această ultimă biserică nu erau mult deosebite de cele actuale. « Negru Vodă » apărea înveşmîntat într-o cotă închisă la piept cu năsturaşi, în picioare cu « chaussesse », aşa cum apare Mircea cel Bătrîn pe unele monede figurative [5].

La şold personajul purta o dagă. Această armă este zugrăvită foarte corect, cu mînerul caracteristic, de aceeaşi mărime cu tăişul, precum şi cu o gardă rotundă, asemănătoare celor veneţiene [6].

Aceste trăsături caracteristice, de secol al XIV-lea, ale veşmîntului lui « Negru Vodă » pledează pentru certa autenticitate a modelului originar al acestui portret şi ne îndeamnă să credem că el a existat în biserica găsită de către Matei Basarab la suirea sa pe tron.

Ştim că această biserică din secolul al XIV-lea s-a dărîmat în 1628 — pe timpul voievodului Alexandru Iliaş — şi că a stat dărîmată şapte ani pînă la ridicarea zidurilor noii biserici [7]. Aceasta nu vrea să însemne că întreaga biserică zăcea la pămînt. Matei Basarab însuşi consemnează într-un document că biserica din secolul al XIV-lea avusese « zugrăveli foarte frumoase » [8], ceea ce înseamnă că le văzuse într-adevăr.

Este foarte probabil ca zugravii lui Matei Basarab să fi copiat din această veche biserică portretul unui voievod, însoţit de un copil, pe care i-au intitulat, considerîndu-i cei mai vechi domni ai Ţării Romîneşti « Negru Voievod » şi « fiul său Dan » preluaţi probabil, o dată cu legendele cunoscute ale locului, după numele voievozilor găsiţi în vechile documente [9].

Ei au adăugat mantiei lui « Radu Negru » un guler şi o bordură de blană. De cealaltă parte a modelului bisericii, ei au fabulat reprezentarea convenţională a lui Nicolae Alexandru (a cărui piatră de mormînt exista în biserică), ca cel de-al doilea ctitor al vechii biserici, în veşmînt de secol al XVII-lea.

Pe cine au reprezentat în realitate zugravii care au pictat un voievod cu fiul său în biserica din secolul al XIV-lea, dărîmată în 1628?

[1] Vezi Pavel Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechii curţi domneşti din Cîmpulung Muscel*, în *B.O.R.*, nr. 11—12, 1961, p. 1049.

[2] Mitropolitul Neofit *(Metropolitul Ungro-Vlahiei Neofit I*, in *B.O.R.*, III, nr. 5, 1876, p. 22) menţionează în 1747 că « aci în biserică este zugrăvit Negru Voievod şi fiul lui Dan Voievod şi Niculae al lui Alexandru Voievod. . .».

[3] Menţiunea acestei restaurări a picturii se afla într-un catastif al lui Pîrvu Mutu, în care acesta însemna bisericile zugrăvite. (C. Bobulescu, *Vieţi de zugravi (1654—1765) şi autobiografia lui Ghenadie Pîrvulescu, arhimandrit*, Buc., 1940, p. 10.)

[4] Se ştie că mari construcţii a iniţiat în 1712, în incinta mănăstirii, egumenul Mihail, iar în 1718—1720, a fost zugrăvit paraclisul Bolniţei (Pavel Chihaia, *op. cit.*). Faptul că menţiunile catagrafiilor din 1809 şi 1810 ale bisericii lui Matei Basarab arată că la începutul secolului al XIX-lea, zugrăveala era « peste tot ştearsă. . . » *(ibidem)* ne îndeamnă să presupunem că o rezugrăvire importantă nu a avut loc în secolul al XVIII-lea.

[5] Vezi Const. Moisil, *Efigiile monetare ale domnilor romîni*, în *Buletinul soc. numismatice*, XII, nr. 25, p. 126.

[6] Viollet le Duc, *Dictionnaire du mobilier français*, vol. V, Paris, 1874, p. 325; A. Parmentier, *Album historique*, vol. II, Paris, 1909, p. 236.

[7] Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 1039.

[8] Vezi hrisovul lui Matei Basarab de înfiinţare a mănăstirii, din 10 aprilie 1647 (Bibl. Acad. R.P.R., Mss, 3683, fila 15): « Din temelie a fost zidită de prea luminatul Negru. . . cu pietre cioplite pe dinafară, iar pe dinăuntru cu zugrăvire foarte frumoasă ».

[9] În 1622, voievodul Radu Mihnea citează documentul lui « Dan, fiul lui Radu », din 5 octombrie 1385 pentru mănăstirea Tismana. Constantin Şerban Cîrnul, în 1656, afirmă că a văzut « cărţi şi hrisoave bătrîne ale lui Negru Voievod, şi ale fiului lui Dan Voievod ». Ispravnicul din Craiova din 1658 citează cartea lui « Dan Voievod, sin Radu Vodă ». (V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească din Argeş*, în *B.C.M.I.*, 1923, p. 21). Pomelnicele făurite pe la mijlocul secolului al XVII-lea menţionează de asemenea (după documentul din 1385) pe « Radu Negru Vv », urmat de « Dan Vv » (*ibidem*, p. 28).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Istoriceşte, ne pare puţin probabil ca un monument de importanţa celui din Cîmpulung, care va fi fost cel al mitropoliei pentru o scurtă vreme, şi în care s-a îngropat în 1364 donatorul Bădeştilor, Nicolae Alexandru [1], să fi stat nezugrăvit pînă după 1377 cînd domneşte Radu I, adică vreme de aproape patru decenii.

Dacă Radu I ar fi fost voievodul reprezentat în această primă biserică, de ce nu a fost pictată şi soţia sa, al cărei nume, Calinichia, releva oricum confesiunea ortodoxă? Zugravii lui Matei Basarab ar fi preluat desigur o dată cu imaginea voievodului şi pe cea a domniţei.

Este mult mai probabil ca ctitorul din secolul al XIV-lea să fi fost Nicolae Alexandru, cu fiul său Vladislav I, a căror identitate a fost schimbată în secolul al XVII-lea cu a lui « Radu Negru » şi « Dan ».

În sprijinul acestei presupuneri invocăm o dovadă materială şi o ştire. Este vorba, în primul rînd, de portretele care au existat în gropniţa « bisericii lui Neagoe » din Curtea de Argeş [2].

Şirul acestor portrete începea cu un voievod « Alexandru » în costum de secolul al XIV-lea, însoţit de un copil. Remarcăm că veşmintele personajului semănau cu cele ale voievodului pictat în biserica de la Cîmpulung şi copiat mai tîrziu în cea din Cetăţuia. Era vorba evident de întemeietorul mitropoliei Ţării Romîneşti Nicolae Alexandru şi de fiul său Vladislav I. Alături de Nicolae Alexandru, pictorul Dobromir a zugrăvit pe Mircea cel Bătrîn şi pe voievodul Alexandru Aldea, toţi trei în costume asemănătoare de secolul al XIV-lea.

O altă confirmare că în secolul al XIV-lea existau în biserica din Cîmpulung-Muscel portretele lui Nicolae Alexandru şi al fiului său Vladislav I, este relaţia raguzanului Giacomo di Luccari, din 1605 care menţionează pe Vlaicu ca fiu a lui « Negru vodă... ‹cel› care a făcut cetatea în Cîmpulung » [3].

Faptul că G. Luccari precizează că Vlaicu este fiul primului voievod al Ţării Romîneşti, cel care a ridicat cetatea — şi deci implicit şi biserica — din Cîmpulung, dă ascendenţă presupunerii că în această biserică se aflau portretele lui Nicolae Alexandru şi ale fiului său Vladislav.

Soţia sa Clara fiind catolică, Nicolae Alexandru a fost reprezentat singur, cu fiul său, aşa cum, după jumătate de veac, în biserica mănăstirii Cozia, Mircea cel Bătrîn va fi pictat de asemenea fără soţie, numai cu fiul său.

Constatarea că Nicolae Alexandru a fost probabil ctitorul zugrăvit al bisericii vechi din Cîmpulung este foarte importantă. Pe de o parte putem stabili data zugrăvirii ei, care nu va fi fost prea îndepărtată de cea a construirii ei. Ştim că Vladislav I moare prin 1376, fără să depăşească maturitatea, avînd, cel mult, 40 de ani [4]. El era în vîrstă de 10—15 ani prin 1340—1350, ceea ce concordă cu datarea monumentului, făcută pe temeiul consideraţiilor generale social-politice [5].

Zugravii lui Matei Basarab preiau portretul lui Nicolae Alexandru, însoţit de cel al fiului său Vladislav I, modificîndu-le identitatea, conform legendelor epocii, în « Negru Vodă » şi fiul său « Dan » ‹Dan I›.

Aceste portrete se distrug cu prilejul dărîmării bisericii lui Matei Basarab în 1818. În 1832, zugravul Antim Ghermano, pictînd cea de-a treia biserică, ridicată între 1826 şi 1832, nu a mai preluat portretul lui « Negru Vodă » din biserica din 1635—1636, ci a copiat pe cel al lui « Radu Negru » din biserica episcopală din Curtea de Argeş (în realitate al lui Vladislav I), fără să ştie că a substituit imaginii lui Nicolae Alexandru pe cea a lui Vladislav I. Zugravul Antim Ghermano a adăugat la veşmîntul acestui voievod un fel de dagă — aşa cum văzuse, desigur, la portretul anterior — de o formă ridicolă, semănînd a umbreluţă. A preluat însă din biserica anterioară portretul convenţional al voievodului Nicolae Alexandru.

Probabil la începutul secolului al XVIII-lea, un zugrav a transpus portretele

[1] Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 1047.

[2] Vezi Pavel Chihaia, *Date în legătură cu portretele votive din « biserica lui Neagoe » din Curtea de Argeş*, în *Mitr. Olt.*, nr. 7—9, 1962.

[3] Giacomo di Pietro Luccari, *Copioso Ristretto degli annali di Ragusa*, libri quattor, Venezia, 1605, p. 49. Vezi şi hrisovul lui Matei Basarab din iunie 1639, pentru satul Măţăul de Jos, în P. Teulescu, *Documente istorice*, Bucureşti, 1860, p. 85: « . . . cartea răposatului Negru Vodă şi fiul său Vlad Vodă. . . ».

[4] Vezi A. Sacerdoţeanu, *Mormîntul de la Argeş şi zidirea bisericii domneşti*, în *B.C.M.I.*, XXVIII, 1935, p. 55, nota 1.

[5] Pavel Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechii curţi domneşti din Cîmpulung-Muscel. . .*, p. 1041.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

votive ale voievozilor din biserica lui Matei Basarab în biserica mănăstirii Cetăţuia, deoarece aceasta era considerată, legendar, ca existînd din cele mai vechi timpuri. Coroanele voievozilor capătă un nou aspect, după cum am văzut.

Peste cîteva decenii, în 1786—1788, pictorul veneţian Giorgio Venier s-a reprezentat alături de cei doi vechi voievozi, zugrăvind în dreapta-i şi pe ucenicul său Neaga.

Aceasta arată, în afară de noutatea genului autoportretului pentru secolul al XVIII-lea, în Ţara Romînească, Giorgio Venier reprezentîndu-se pe sine — din secolul anterior exista autoportretul lui Pîrvu Mutu, de la Filipeştii de Pădure, însoţit de ucenicul său Radu zugravul — simţul de demnitate şi valoare omenească al acestui zugrav, care nu considera nefiresc să-şi aibă chipul zugrăvit alături de doi voievozi renumiţi, precum şi atenţia pe care o acordă ajutorului său mai tînăr, ucenicul Neaga, pictîndu-l alături.

Această întovărăşire, neînţeleasă de zugravul din 1820—1835, care a acoperit pe ucenic şi a schimbat sau suprimat chipul meşterului, a putut fi iarăşi dată la iveală.

PAVEL CHIHAIA

UN INTERIOR DIN VREMEA UNIRII PRINCIPATELOR

Documentele privind interioarele monumentelor noastre de cultură sînt, în general, rare sau de o fidelitate discutabilă. Împrejurări nefericite ne-au lăsat, în multe cazuri, numai zidurile — ruinate sau transformate — ale puţinelor monumente civile păstrate în arhitectura noastră, iar despre mobilierul şi decoraţia lor interioară — descrieri sumare sau reprezentări aproximative ale călătorilor străini, frapaţi de aspectele, pentru ei exotice, ale reşedinţelor vizitate în grabă, sau unele informaţii incidentale ale contemporanilor autohtoni care nu puteau bănui şi preveni interesul celor de mai tîrziu, ca să consemneze date mai complete despre amenajarea modestelor lor locuinţe. Acest fapt, valabil şi pentru monumente din perioade relativ apropiate (secolul al XIX-lea) conferă o deosebită valoare oricărui izvor, care ajută la reconstituirea interioarelor monumentelor noastre, mobilierul, tapetele şi amenajarea lor, elemente ce permit sezisarea vieţii petrecute în ambianţa lor mult mai veridic şi mai complet decît zidurile reci şi dezolant marcate de dintele vremii.

Monumentul asociat îndeosebi cu o figură centrală a Unirii Principatelor, Alexandru Ioan Cuza, este palatul domnesc din Ruginoasa (fig. 1—2) , palat care, deşi a fost pentru puţine răstimpuri reşedinţa domnitorului, a reprezentat, fără îndoială, locul său predilect de retragere şi de odihnă, iar după exilul şi moartea sa, i-a adăpostit, ani întregi, familia.

Un document recent descoperit oferă tocmai pentru acest monument posibilităţi neaşteptate de reconstituire exactă a interiorului în condiţii ideale, mergînd pînă la cel mai mărunt detaliu. Dincolo de interesul istoric sau muzeistic, toţi cei preocupaţi de cunoaşterea cadrului material în care s-a mişcat o parte din societatea noastră în primii ani după Unire şi în general în a doua jumătate a secolului trecut, gustul sau predilecţiile ei în domeniul artei decorative, pot găsi în documentul amintit mai mult decît simple sugestii. El este, astfel, de un anumit interes pentru istorici şi artişti, ca şi pentru decoratori, muzeografi, regizori de teatru sau cinematograf.

Documentul la care ne referim este un deviz (în limba franceză) din 1863, privind executarea unei comenzi de mobilă pentru castelul Ruginoasa, deviz întocmit de firma *P. Mazaroz Ribaillier. Sculpteur-Dessinateur. Ameublements artistiques*, din Paris, Boulevard des Filles du Calvaire 20 (Fabrique et magasins, 4 et 6, Rue Ternaux-Popincourt).

Devizul este intitulat *Commande de son Altesse, la Princesse Alexandre Couza, Pour être expédiée à sa Résidence de Roujinossa près Tzutzora sur le Pruth, par Galatz*. Este format din 12 file mari, cuprinzînd descrierea amănunţită a fiecărei piese din mobilierul coamandat, însoţită de schiţe pe calc şi de eşantioane din stofa pentru draperiile unora dintre încăperi. Dosarul se găseşte la Biblioteca Academiei R.P.R., *Secţia manuscrise*, cota A 124 şi provine din Biblioteca Institutului de istorie al Academiei R.P.R. de unde a fost transferat în 1953. Indicaţia sumară

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

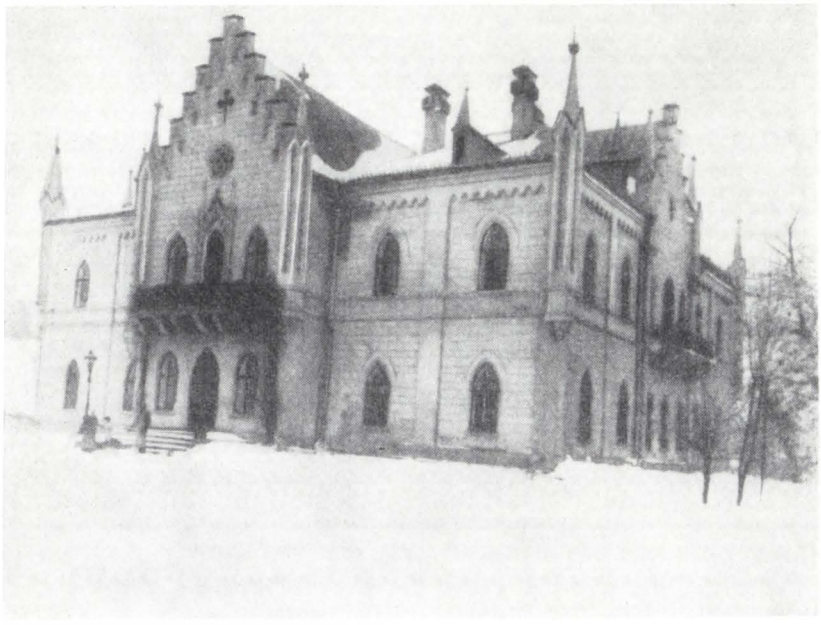


Fig. 1. — Palatul din Ruginoasa in epoca lui Al. I. Cuza (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe).

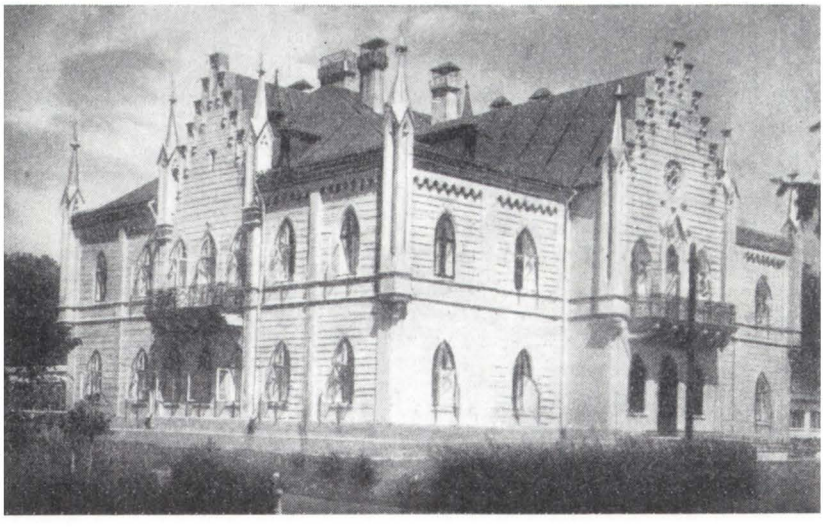


Fig. 2. — Palatul din Ruginoasa in 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de pe coperta (adăugată): *Forêt de Ruginossa*, nu îngăduie să stabilim decît vag peregrinările arhivale ale acestei document.

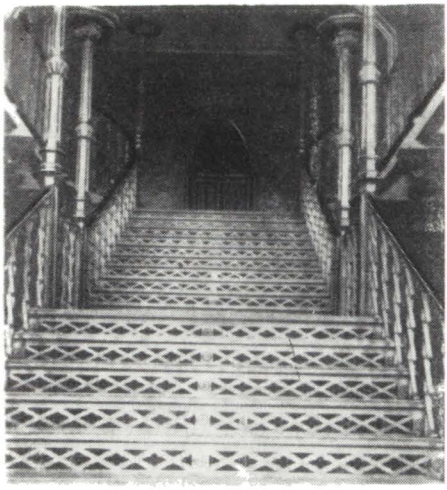


Fig. 3. — Palatul din Ruginoasa. Scara principală interioară de lemn. Fotografie din timpul Elenei Cuza (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe).

Din cuprinsul lui, coroborat cu alte documente (corespondența dintre Baligot de Beyne, secretarul particular al lui Cuza, și Ioan Alecsandri, păstrată tot în Biblioteca Academiei R.P.R.), reiese că spre sfîrșitul anului 1863 (devizul e datat 19 noiembrie al acelui an), Elena Cuza, soția domnitorului, a comandat firmei sus amintite din Paris o importantă garnitură de mobilă din lemn de stejar și nuc, în valoare de 61 909 franci (plus un *extras* de 9722,65 fr.), pe care fabricantul P. Mazaroz-Ribaillier trebuia să o expedieze din Paris între 15 martie și 1 aprilie 1864 pe Dunăre, prin Ratisbona și Galați, de unde, pînă la Țuțora, pe Prut, și de acolo la Ruginoasa, mobilele urmau să fie transportate cu mijloace furnizate de domnitor. În suma de mai sus era cuprins de asemenea, lustruitul mobilei din apartamentul din Paris al familiei Cuza, rue de Tournon 8, și transportarea întregii comenzi în țară. Însfîrșit, Mazaroz-Ribaillier se mai obliga să trimită la Ruginoasa un lucrător pentru despachetarea și montarea mobilei, cu cheltuiala cumpărătorului, desigur, care urma să-l rețină cît va socoti. Cu plata și recepția întregii comenzi era împuternicit « Monsieur Alessandri, 174 rue de Rivoli ».

Noua proprietate a familiei Cuza, cumpărată de la moștenitorii marelui logofăt Costache Sturza, fiul fostului domnitor Ioniță Sandu Sturza, împreună cu moșia Ruginoasa, era unul dintre cele mai bogate și mai frumoase domenii din Moldova de nord [1], pe care Elena Cuza îl și vizitează în primul an al întoarcerii sale în țară, 1862.

Vechea așezare a Sturzeștilor avea un trecut destul de agitat, începînd cu arderea curților, în 1686, în al doilea an al domniei lui Constantin Cantemir, de către trupele lui Sobieski, venite să-l înscăuneze pe pretendentul Petriceicu Vodă, dar mai

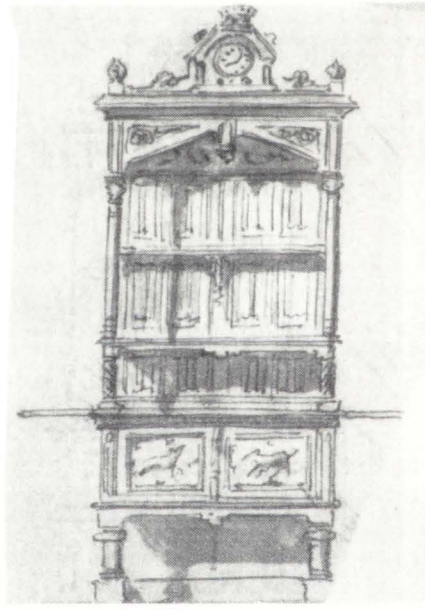


Fig. 4. — Palatul din Ruginoasa. Sufrageria. Etajeră de stejar, stil gotic. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secția manuscrise, A 124, f. 2r).

sigur de către tătarii în fața cărora se retraseră și polonii [2], și sfîrșind cu roman-

[1] *Marele Dicționar geografic al Romîniei*, vol. V, Buc., 1902, p. 291, menționează pentru această dată că moșia, ajunsă încă din timpul vieții Elenei Cuza în administrația familiei Docan, avea 8 445 ha.

[2] Ioan Neculce, *Leatopisițul Țării Moldovii de la Dabija Vv. pînă la domnia lui Ioan Mavrocordat Vv*, în M. Kogălniceanu, *Leatopisețile Țării Moldovii*, tom. II, Iași, 1845, p. 257: « Atunce au ars leșii și tătarii multe curți boierești la țară și la Iași. Ars-au în Lungani... în Ruginoasa... și pe alte locuri multe; tot curți șindilite boierești au ars atunce!!... ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tică răpire a frumoasei Marghiolița Ghica, soția lui Costache Sturza, în 1842, de către marele vistiernic Nicolae Rosetti-Roznovanu, care s-a încheiat, după cum se știe, cu uciderea tînărului Săndulache Sturza, pe chiar treptele palatului [1]. Reședința de la Ruginoasa, ridicată de logofătul Săndulache Sturza (cel bătrîn) care ctitorise, în 1801, și biserica din parc, renovată apoi de Cuza [2], era, la data vizitării ei de către Marghiolița Ghica și a răpirii amintite, « de curînd transformată în castel de stil gotic, de curînd mobilată, dar pînă atunci nelocuită încă de nimeni [3] », după cum relatează un obișnuit al casei Sturza, G. Sion, care dă în ale sale *Suvenire contimpurane* următoarea descriere a palatului către mijlocul secolului trecut: « Nimica nu lipsea la confortabilul frumoasei locuințe de la Ruginoasa. Nobila castelană (Marghiolița Sturza — *n.n.*)

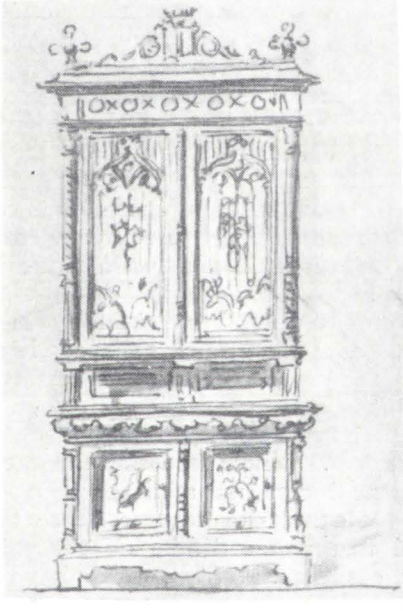


Fig. 5. — Palatul din Ruginoasa. Sufrageria. Bufet de stejar, stil gotic (Biblioteca Academiei R.P.R., Secția manuscrise, A 124, f. 2r).

putea să se bucure de viața contemplativă care o dorea, fără să-și obosească mintea cu ceva: avea tot ce i-ar fi trebuit... De pe ferestrele castelului, spre cîteșipatru punturile cardinale, avea vederi frumoase și variate spre a-și desfăta privirile și a se putea lăsa în reveriile cele mai plăcute:

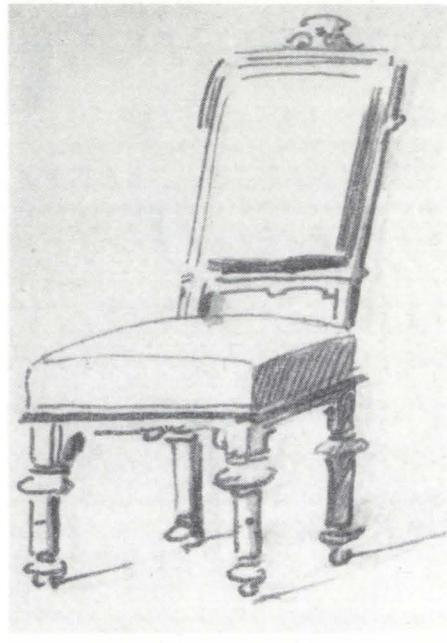


Fig. 6. — Palatul din Ruginoasa. Sufrageria. Scaun model « La Rochefoucauld », tapisat cu piele. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secția manuscrise, A 124, f 2v).

aci dealuri cu colnice, aci coaste cu crînguri, aci cîmpii cu o vegetațiune luxuriantă, iar împrejurul casei o grădină imensă, cu alei artificiale, cu arbori roditori, cu partere de flori artistic întocmite, apoi mai depărtișor satul cu locuințele țărănești, biserica, casa arendășească, magaziele, porumbarele și toate acareturile necesarii unei mari gospodării agricole. Ori în care parte ar fi dorit, găsea umbră sau soare, vederi pitorești sau loc de repaus » [4].

Acest încîntător manoar urma să devină reședința moldovenească de vară a noului domnitor [5] ca o consecință a afecțiunii pe care Cuza a arătat-o pentru Ruginoasa îndată după cumpărarea domeniului. De aci preocuparea Elenei Cuza pentru repararea palatului și amenajarea lui cu mobilier adus de la cea mai bună casă din Paris și pentru îngrijirea grădinii și a întinsului

[1] G. Sion, *Proză. Suvenire contimpurane*, sub îngrijirea lui Radu Albala, Buc., 1956, p. 443—447.

[2] Astăzi în curs de restaurare.

[3] G. Sion, *op. cit.*, p. 443.

[4] G. Sion, *op. cit.*, p. 443—444.

[5] Cuza avea, de altfel, și o reședință corespunzătoare munteană, la Cotroceni.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parc cu meşteri germani, în vederea inaugurării, ce nu întîrzie, a palatului.

Scrisori din ţară ale lui Baligot de Beyne, secretarul lui Cuza, către agentul Principatelor Unite la Paris, Ioan Alecsandri, mandatarul Elenei Cuza pentru recep-

Fig. 7. — Palatul din Ruginoasa. Scut cu armele domnitorului: A. C. (cifru aur pe fond roşu). (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 2v).

ţionarea mobilei, după cum se specifica şi în deviz, ne informează despre sosirea la Ruginoasa a comenzii amintite, destul de deteriorată, pe cît se pare. Bogata corespondenţă în care Baligot, între indicaţii cifrate privind concesionarea căilor ferate romîne sau politica domnului în legătură cu reforma electorală şi secularizarea averilor mănăstireşti, cuprinde şi comisioane pentru domnitor, soţia lui sau secretarul însuşi (« l'abonnement d'un an à la *Poupée*, et au *Journal des Demoiselles* » [1]; « Une locomobile et une batteuse Clayton etc. » [2]; « une douzaine de gants » [3]; cărţi pentru o bibliotecă ce urma să facă prinţul la Ruginoasa[4]; « bonbons » [5] etc., aminteşte de expertul Mazaroz în scrisoarea către Alecsandri din 3 mai 1864 [6]: « La Princesse Régnante désire connaître de M. Mazaros (*sic*) le système qu'il emploie pour vernir le bois de chêne sculpté de façon à ce qu'il conserve sa couleur naturelle ». Legăturile cu acest furnizor erau probabil strînse: la 4/16 aprilie 1864 se aminteşte lui I.Alecsandri de scrisori ale lui Mazaroz către Elena Cuza şi de un lucrător pe care acesta urma să-l trimită (« avec des étoffes pour réparer les dégâts du mobilier ») [7]. Sosirea comenzii însăşi provoacă nemulţumirea domnului şi explicaţiile lui Baligot din scrisoarea către Alecsandri din 2/14 octombrie 1864: « Le Prince est revenu enthousiasmé de Rouginossa, mais non pas de la loyauté des fourniseurs français. La lettre de Trüppel [8] m'inspire les mêmes regrets. Beaucoup des choses sont arrivées tachées, moisies, brisées et tout devait être rendu à bon port. Une fois rendues à Rouginossa les caisses ont été déposées dans des chambres jusqu'à l'arrivée de l'ouvrier qui devait assister à leur ouverture. Les caisses étaient bien clouées et la Princesse Régnante a pu télégraphier qu'elles étaient arrivées en bon état. On les ouvre et vous savez ce qu'on voit. Qui en est responsable? Mazaroz? Trüppel? Klein? Personne. C'est La Princesse Régnante.

À Rouginossa on répare les bois cassés ou disloqués. Remplace-t-on qq. étoffes? Je n'en sais rien. En voilà pour 7000 francs ! » [9]

Nemulţumirile beneficiarilor din ţară nu se opresc, însă, aici. « D'après le contrat, Mazaroz se charge de remettre le mobilier de la rue de Tournon en état, sans fraits. Et voici une note de 9000 francs ! » [10]. Pentru aceasta vinovat era Alecsandri care nu stăruise pentru respectarea condiţiilor contractului. « S.A.S. a été fort peu satisfaite de recevoir de vous ces deux notes [11], je dois vous le dire », adaugă Baligot. El se va însărcina, în concluzie, cu reglementarea afacerii: « J'ai demandé à S.A.S. les dévis, contrats etc. et je me propose d'écrire à ces messieurs. Pour le moment — încheie el — je vous parle d'après le Prince

[1] Vezi Ms. rom. 5749 al Bibliotecii Academiei R.P.R., f. 355v, scrisoarea din 6 aprilie 1864.

[2] *Ibidem*, f. 362r, scrisoarea din 3 mai 1864.

[3] *Ibidem*, f. 387r, scrisoarea din 6/18 iulie 1864.

[4] *Ibidem*, f. 431r, scrisoarea din 25 octombrie 1864.

[5] *Ibidem*, f. 434r, scrisoarea din 10/22 noiembrie 1864.

[6] *Ibidem*, f. 362r.

[7] *Ibidem*, f. 396r.

[8] « Trüppel et C-ie, commissionnaires expéditeurs à Paris » era firma însărcinată cu transportul mobilei la Galaţi, pentru suma de 550 — 650 fr. tona. (Cf. *Devizul cit.*).

[9] *Ibidem*, f. 419r. Suma se referă — ca şi reproşurile — numai la transport.

[10] *Ibidem*.

[11] Pentru stofă şi transport.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

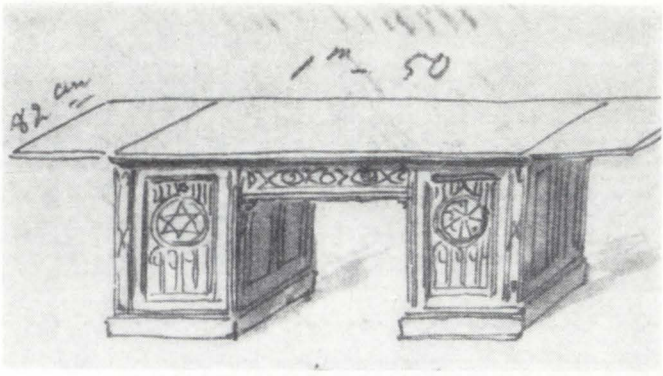


Fig. 8. — Palatul din Ruginoasa. Cabinetul de lucru al domnitorului. Birou de stejar. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 3v).

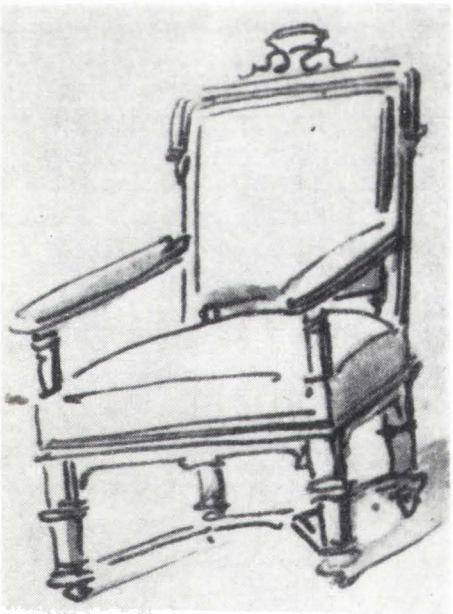


Fig. 9. — Palatul din Ruginoasa. Cabinetul de lucru al domnitorului. Fotoliu de birou tapisat cu marochin. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124,f. 3v).

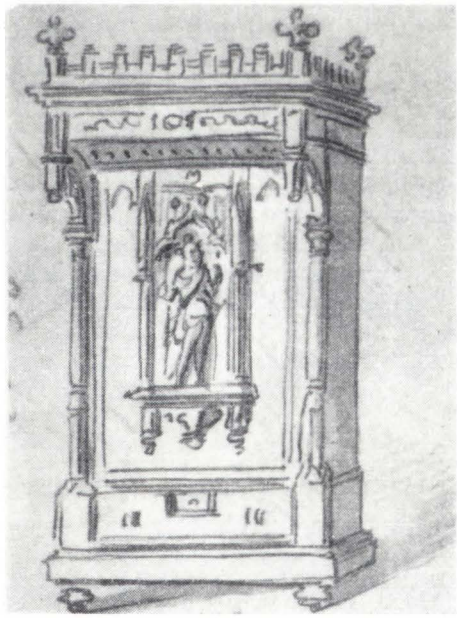


Fig. 10. — Palatul din Ruginoasa. Cabinetul de lucru al domnitorului. Dulap arhivă de stejar. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 3v).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Régnant, qui se résume cependant en disant que Rouginossa (interioarele noi? — *n.n.*) est magnifique [1] ».

Faptul că, fie şi deteriorate, mobilele lui Mazaroz au ajuns la Ruginoasa şi au

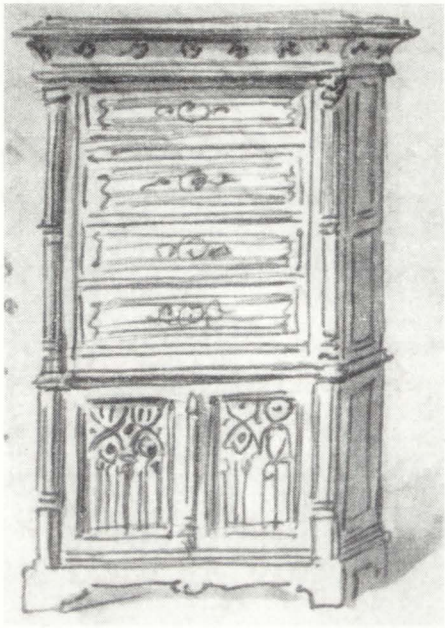


Fig. 11. — Palatul din Ruginoasa. Cabinetul de lucru al domnitorului. Dulap arhivă de stejar. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 3v).

servit, un număr de ani, pentru decorarea interiorului reşedinţei de vară a domnitorului este însă suficient pentru a acorda o remarcabilă valoare documentară devizului în chestiune, de care nu ştim cum se va fi servit Baligot pentru protestele ce intenţiona. Comanda de mobilier dă nu numai descrierea exactă a fiecărei piese, ci şi dimensiunile ei, adăugate cu un scris stîngaci, în creion, pe crochiurile care reproduc în cerneală aspectul general al mobilei. Patru eşantioane de stofă în culori, admirabil păstrate, pentru draperii (*toile de Jouy*), însoţesc devizul, permiţînd astfel o reconstituire perfectă a interiorului palatului lui Cuza. Comanda se referă şi la alte eşantioane de stofă pe care nu le găsim însă în deviz.

Din indicaţiile privind hîrtia de tapet prevăzută în acelaşi deviz (« papier de tentures et bordures », hîrtie écru pentru dublat şi hîrtie în două tonuri, imprimată, pentru plafoane), reiese că în intenţiile stăpînei castelului era renovarea următoarelor încăperi: intrarea de la parter, scara (fig. 3), palierul şi cele trei vestibuluri ale etajului întîi, două vestibuluri la parter, sufrageria, salonul cel mare, cabinetul de lucru şi camera de lucru a domnitorului, micul salon şi camera de culcare a soţiei, nouă camere de oaspeţi şi două dependinţe.

Mobilierul este grupat potrivit acestor intenţii, pe încăperi.

Sufrageria (fig. 4, 5 şi 6), în stil gotic, din lemn de stejar sculptat, se compune din 31 de piese (masă model La Rochefoucauld cu 24 scaune — 12 tapisate cu piele —, două bufete, două scaune-scară şi două etajere, prevăzute cu o pendulă şi un barometru), decorate cu iniţialele domnitorului (fig. 7). Draperiile sălii erau din stofă de culoarea garanţei, cu aplici negre, iar galeriile în acelaşi stil gotic, ca întreaga montură.

Cabinetul de lucru al domnului, de asemenea din stejar, este format dintr-un birou (fig. 8) de 1,50 × 0,80 m cu tăblii laterale, un dulap-arhivă (fig. 10) şi o

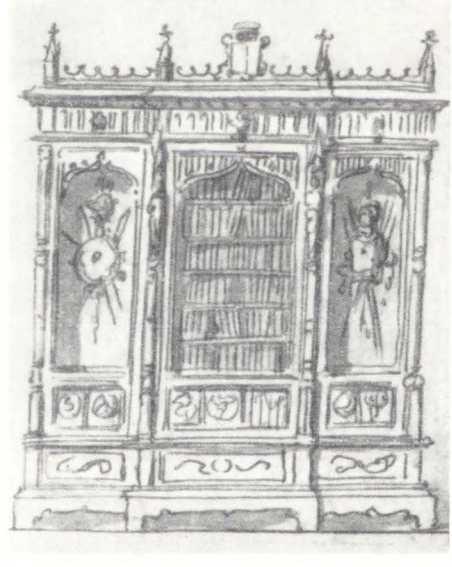


Fig. 12. — Palatul din Ruginoasa. Cabinetul de lucru al domnitorului. Bibliotecă de stejar. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 4r).

casă de acte (fig. 11), o bibliotecă (fig. 12) de 2,50 × 2,90 m (pentru aproximativ 200 volume), o măsuţă stil maur şi alta gotică, un fotoliu (fig. 9), două scaune

[1] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

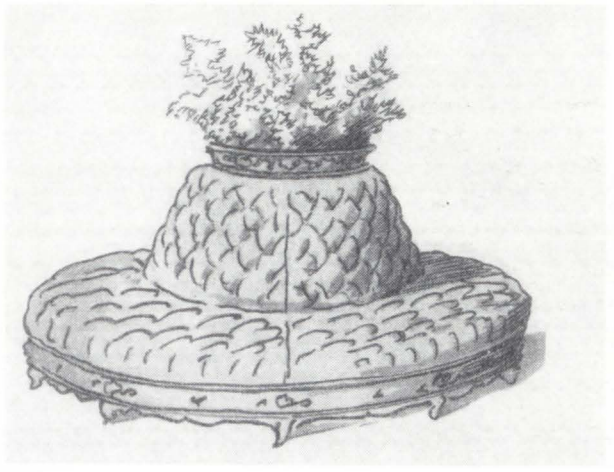


Fig. 13. — Palatul din Ruginoasa. Salonul mare. Divan circular stil « Ludovic XV ». (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 5v).

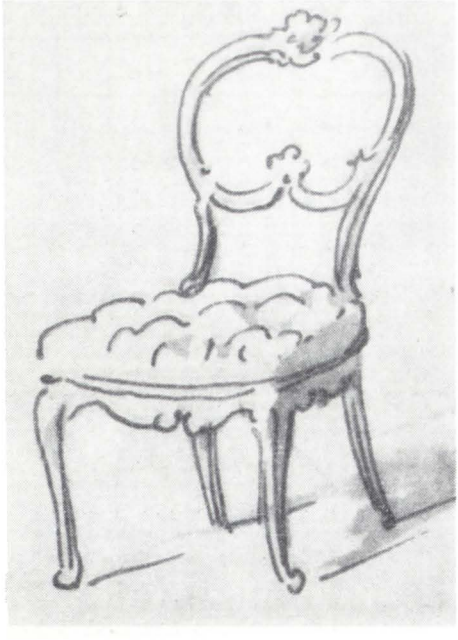


Fig. 14. — Palatul din Ruginoasa. Salonul mare. Scaun stil « Ludovic XV » capitonat. (Bibliotec aAcademiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 5r).

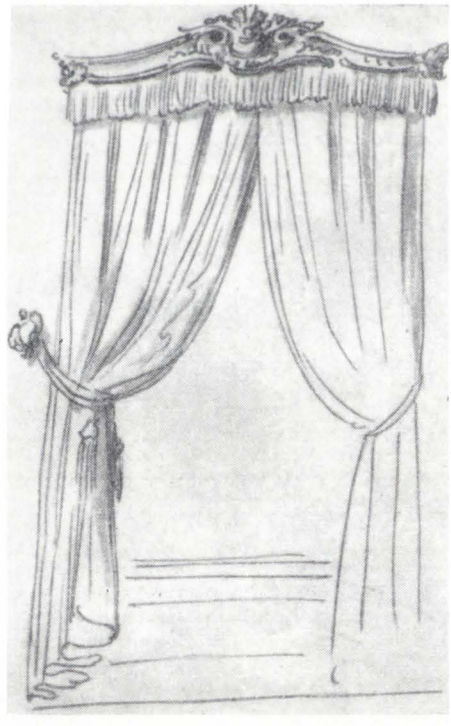


Fig. 15. — Palatul din Ruginoasa. Salonul mare. Draperie stil « Ludovic XV » (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 6r).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

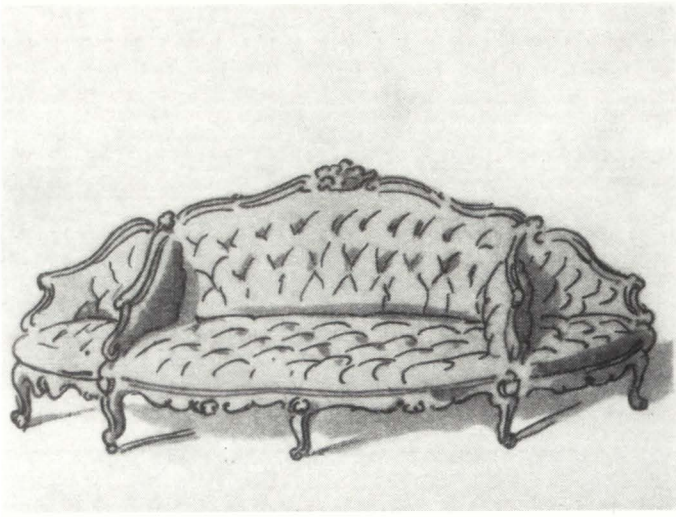


Fig. 16. — Palatul din Ruginoasa. Salonul mare. Canapea stil «Ludovic XV» (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 5r).

şi o sofa. Biblioteca urma să adăpostească, desigur, cărţile pe care Baligot le cerea lui Iancu Alecsandri la Paris în scrisoarea amintită din 25 octombrie 1864: « Le Prince Régnant qui s'est pris d'une véritable passion de propriétaire pour Rouginossa, veut que je lui fasse une bibliothèque. J'y comprendrai le théâtre et les romans remarquables. Je ferai un choix et vous ferez relier le tout » [1].

Salonul cel mare, stil « Ludovic XV » în alb şi verde, cu garnituri în mătase, se compune din 26 de piese (vezi *anexa* şi fig. 13—17) şi este prevăzut cu galerii in acelaşi stil, din lemn sculptat, cu decoraţii similare mobilei şi draperii din rips de Tours în aceeaşi culoare verde-smarald.

Dormitorul este din lemn de nuc, stil « Renaştere », în tonuri « bleu de France » şi se compune dintr-un mare dulap cu oglindă (fig. 18), un baldachin (fig. 19) şi două noptiere, un şezlong, un fotoliu, două scaune şi un « prie-Dieu ».

Devizul mai cuprinde descrierea mobilei din anticamere, toalete, iar într-un *extras* în valoare de 9 562,65 fr., se adaugă alte cîteva piese mai simple, de fier, model englezesc (pat, scaune pliante, fotolii etc.) şi materialul (« toile de Jouy », fig. 21—24) pentru draperiile camerelor respective, între care, pe cît se pare, camera de culcare a domnitorului.

Adaosuri în creion pe ultima filă a devizului menţionează dimensiunile (1,50 × 2,60 m şi 1,20 × 2,10 m) a două biblioteci ale Elenei Cuza.

Textul devizului, pe care îl reproducem în anexă, şi cîteva din cele 43 de schiţe

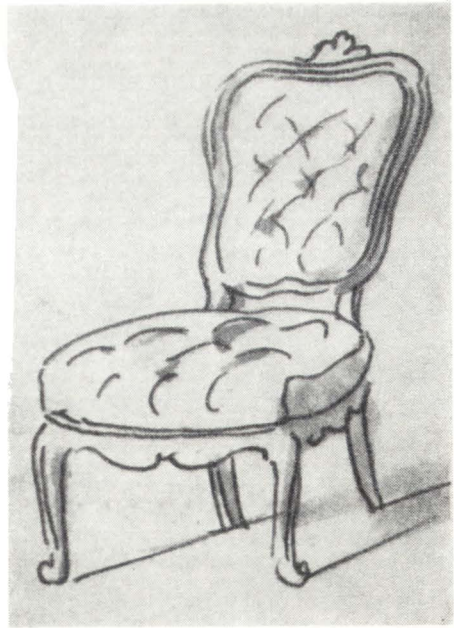


Fig. 17. — Palatul din Ruginoasa. Salonul mare. Scaun stil « Ludovic XV », capitonat. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 5r).

[1] Ms. *rom. 5749* al Bibliotecii Academiei R.P.R., f. 431r. Din biblioteca de la Ruginoasa cunoaştem un exemplar al cărţii lui Henri Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris, 1878, lucrare reputată asupra marelui umanist stabilit la Veneţia. Volumul, frumos legat, în piele albastră la cotor, poartă eticheta cu un ex-libris special al cărţilor de la Ruginoasa, reprezentînd stema Principatelor Unite şi, în bandieră « Ex-libris Bibliothecae Ruginossensis ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care ilustrează documentul furnizează amănunte complete asupra mobilierului comandat la Paris. El va fi fost instalat în palat în iarna 1864—1865, cînd Elena Cuza izolată de curte, datorită cunoscutelor adversităţi ce le-a avut de întîmpinat în această perioadă, eliberată momentan de grijile protocolului, se consacră lucrărilor de renovare şi amenajare a reşedinţei, care fu inaugurată în primăvara următoare, cu prilejul scurtei vacanţe pe care domnitorul o petrecu acolo împreună cu cîţiva intimi, Zizin Cantacuzino, colonelul Pisoschi şi Baligot de Beyne[1].

Noul interior trebuie să fi satisfăcut pe oaspeţi şi desigur pe domnitorul însuşi. El era întru totul în gustul epocii, conformîndu-se fidel modei celui de-al doilea imperiu care nu avea un stil pentru că le imita pe toate[2]. Mobilierul în ansamblul său este caracteristic pentru amestecul de stiluri frecvent în arta decorativă şi ebenisteria franceză din a doua jumătate a secolului trecut, împotriva

Fig. 18. — Palatul din Ruginoasa. Dormitorul. Dulap cu oglindă, stil « Renaştere ». (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 6v).

cărora reacţionase încă din 1856 Lebrade şi vor protesta în 1873 Davioud şi Sédille.

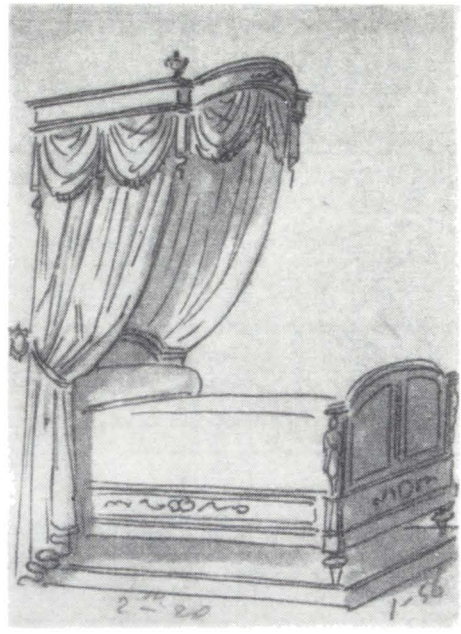


Fig. 19. — Palatul din Ruginoasa. Dormitorul. Pat cu baldachin, lemn de nuc sculptat, stil « Renaştere ». (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 7r).

Mobila grea, tranziţie de la gotic (justificat, în cazul Ruginoasei, imitînd stilul discutabil al palatului însuşi) la Renaştere şi la stil « Ludovic XV », cu ciudatul amestec de taburete şi măsuţe maure, asocierea conformistă a stilului cu destinaţia fiecărei încăperi, stofele în culori frapante ale draperiilor cu imprimeuri florale, abuzul de « toile » şi hîrtie de tapet, motivele sculptate pe dulapul din budoarul Elenei Cuza (Venus îngenunchiată) sau mobilierul din cabinetul de lucru, creează ambianţa pretenţioasă şi întrucîtva confuză a unei epoci în care arta mobilierului, în plină decadenţă, aştepta un stil nou ce se va degaja abia către sfîrşitul secolului.

În alegerea mobilei Elena Cuza apelase, totuşi, la ceea ce îi putea oferi mai bun ebenisteria franceză a acelor ani, cea mai reputată, pe atunci, din Europa. În 1863 avusese loc, de altfel, la Palais des Champs Élysées, a doua expoziţie a artelor industriale, la care cronicari ai artei decorative

[1] Lucia Borş, *Doamna Elena Cuza*, Buc., 1944, p. 152.

[2] « Sous le règne de Louis-Philippe le goût n'est point dans les intérieurs bourgeois. Chez les artistes et les connaisseurs on rencontre surtout un pêle-mêle d'objets de tous styles et de toutes époques. Et ce mélange, pas toujours rationnel, persiste, jusqu'en ces dernières années, pendant toute une longue période où faute d'avoir une manière personnelle on adopte celle de tous les maîtres ». (Arsène Aléxandre, *Histoire de l'art décoratif du XVI^e siècle à nos jours*, Paris [1891], p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca Auguste Luchet îşi exprimau dorinţa să vadă « les exceptions magnifiques qui sont... les meubles souveraines de Grohé, de Mazaroz », faimosul « M. Mazaroz,

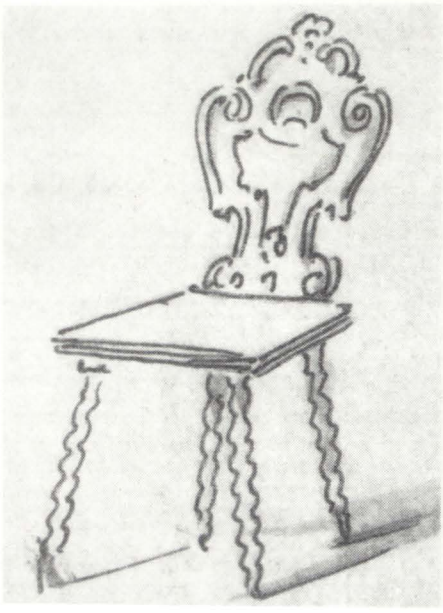


Fig. 20. – *Palatul din Ruginoasa. Anticamera. Scaun de lemn cu spătar. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 8r).*

l'artiste devenu ébéniste, pratiquant son art comme il l'aime, avec religion et respect, grand parmi les maîtres et parmi les ouvriers » [1].

Comanda la Mazaroz [2] era astfel justificată şi, trecînd peste gustul discutabil al epocii, mobila Ruginoasei nu este mai puţin reprezentativă pentru acel « style second empire », reamintind interioarele descrise în romanele lui Balzac, caracteristice pentru ceea ce s-a putut totuşi defini drept adevăratul stil al veacului al XIX-lea mai degrabă decît stilul celui de-al doilea imperiu [3].

Palatul astfel amenajat rămase locul favorit de retragere al lui Cuza, care locui la Ruginoasa în vacanţele îngăduite de activitatea politică ce se desfăşura în primul rînd la Bucureşti, sau cu prilejul revenirilor, prin Lemberg şi Iaşi, de la tratamentul ce urma în străinătate, la Ems. După abdicare şi exil, Ruginoasa găzdui ani îndelungaţi pe Elena Cuza şi pe cei doi fii ai soţului ei. Moşia, încredinţată lui Docan, vărul lui Cuza, pradă unei exploatări abuzive (« Numele domnului Docan este pe toate buzele, scrie d-rul Davilla, din Iaşi, soţiei sale, în vara anului 1867; a izbutit să flămînzească chiar Ruginoasa ») [4], atrăgea desigur mai puţin pe Elena Cuza, decît reşedinţa propriu-zisă de care erau legate atîtea amintiri.

Ce a devenit mobilierul atît de amănunţit descris în devizul lui Mazaroz? În vara anului 1868 Cuza scria cumnatului său Rosetti să vîndă mobilierul Ruginoasei [5], dar indicaţia lui nu s-a realizat atunci. Ultimii proprietari particulari ai palatului Ruginoasa (de la familia Docan el trecuse, împreună cu moşia, în proprietatea familiei Moruzi) au transportat mobilierul la Bucureşti, poate la data cînd Maria Moruzi transmite domeniul Ruginoasa Spitalului « Caritatea » din Iaşi [6]. Peregrinările ulterioare ale preţioaselor piese pot fi parţial reconstituite din actele păstrate la Muzeul Militar Central (inv. 21149) care în 1953 salvează ceea ce mai rămăsese din mobilierele Ruginoasei. În prezent ele sînt restaurate şi expuse în muzeu [7] împreună cu alte piese din timpul lui Alexandru Ioan Cuza. O parte din mobilier a fost transferată în 1958 Muzeului Unirii din Iaşi.

[1] *Le monde illustré*, Paris, 7, 1863, vol. XII, p. 382, Cronica din 13 iunie 1863.

[2] Reputaţia lui Mazaroz este confirmată şi de menţionarea lui) cu ortografierea greşită Ribalier), alături de Fourdinais, Grohé şi Weber, în Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, t. XI, p. 184 s.v.: Meuble.

[3] Henri Clouzat, *Des Tuileries à Saint Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, Paris, 1925, p. 16 şi urm.

[4] Lucia Borş, *op. cit.*, p. 208.

[5] « Să vinzi produsele de la Ruginoasa la timp, spre a da suma fixată pentru întreţinerea oamenilor de la Ruginoasa la 23 aprilie stil grec; să regulezi locaţia localului cerut de administraţia căilor ferate pentru instalarea biroului central... *să te înţelegi pentru posibilitatea vinderii mobilierului palatului Ruginoasa în total sau în parte* ». *Ibidem*, p. 212–213.

[6] Lucia Borş, *op. cit.*, p. 276–278.

[7] Am identificat la Muzeul Militar Central: etajera de stejar (fig. 4), bufetul de stejar (fig. 5), dulapul arhivă (fig. 10), mobilierul pendulei, toate din sufragerie (vezi *anexa*), un piedestal din lemn pentru flori şi (probabil) tabliile din capete din lemn sculptat ale patului-baldachin. Toate aceste piese poartă nr. inv. colectiv 21149

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

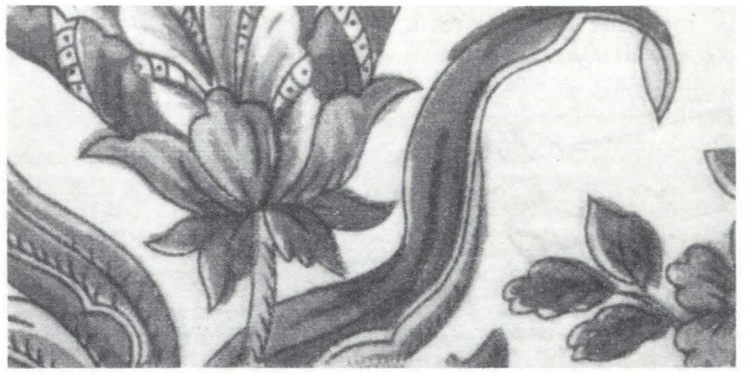


Fig. 21. — Palatul din Ruginoasa. « Toile de Jouy » imprimeu pentru perdele. Eşantion. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 9v).

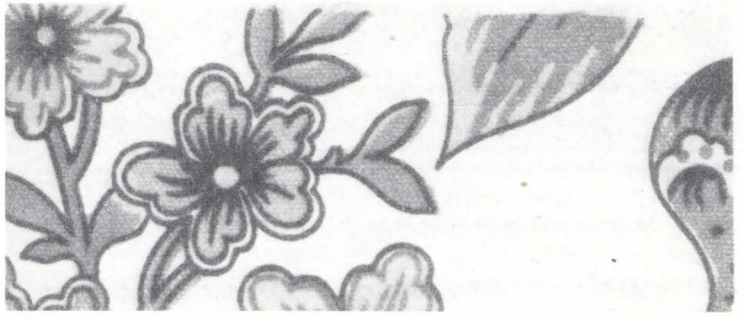


Fig. 22. — Palatul din Ruginoasa. « Toile de Jouy » imprimeu pentru perdele. Eşantion. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 9v).

Fig. 23. — *Palatul din Ruginoasa. « Toile perse de Jouy» imprimeu pentru perdele. Eşantion. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 9v).*

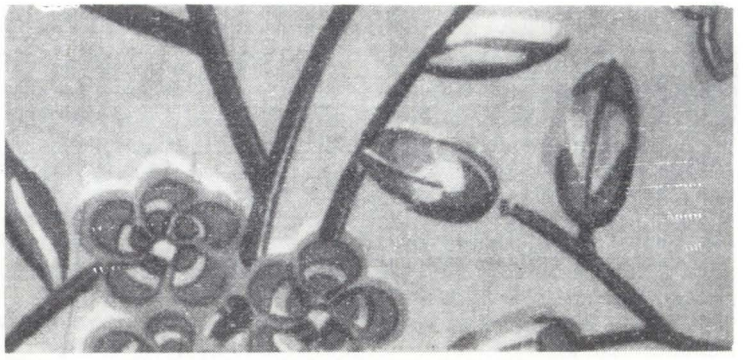


Fig. 24. — *Palatul din Ruginoasa. « Toile perse de Jouy » pentru perdele. Eşantion. (Biblioteca Academiei R.P.R., Secţia manuscrise, A 124, f. 9).*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru orice încercare de evocare a ambianței în care a trăit Alexandru Ioan Cuza indicațiile cuprinse în devizul lui Mazaroz și posibilitățile ce ni le oferă ele pentru reconstituirea unui interior în epoca Unirii [1] rămîn astfel de o deosebită utilitate.

V. CÂNDEA

ANEXĂ

COMMANDE DE SON ALTESSE, LA PRINCESSE ALEXANDRE COUZA POUR ÊTRE EXPÉDIÉE À SA RÉSIDENCE DE ROUJINOSSA PRÈS TZUTZORA SUR LE PRUTH, PAR GALATZ

SALLE À MANGER

Style gothique vieux chêne sculpté, les étoffes pour rideaux drap garance avec appliques drap noir à l'échantillon.

2 *Buffets*, portes du haut pleines avec motifs chasse, avec intervales, avec le corps du bas aussi portes pleines avec bouquetins, chamois et biches grimpant dans les arrangements gothiques des panneaux, tablettes se tirant sur les côtès; les armes sans supports au-dessus de la corniche, la hauteur totale de 3 m.00 sur 1 m.80 dans sa plus grande largeur, 6000 [2].

2 *Meubles étagères* mêmes proportions au dessin de Mme de La Rochefoucault ‹*sic*›.

Une Pendule à carillon et un baromètre anéroïde dans les frontons des étagères à la place des armes. 600.

12 *Chaises* modèle La Rochefoucault garnies et couvertes en cuir du levant assorti au drap des rideaux, lézard noir, gros clous d'acier, à 100 f = 1200.

12 *Chaises* même modèle mais fonds et dossier cannés et proportionnés, à 60 f. = 720.

1 *Table* à coulisses modèle La Rochefoucault, dessus verni, de 3 m.00 sur 2 m.00, avec 5 allonges emboîtées de 0,60 cent. = 1200.

2 *Chaises-échelle* style gothique. 300.

‹. . .› [3] *Galeries* gothiques pour fenêtres et portes et

‹. .› [4] *Patères* chimères tenant ‹un› [5] écusson, chiffre or ‹sur› [6] fond rouge. 3000.

10 *Garniture* de fenêtres et portes en drap garance doublé de calicot blanc glacé, avec applications en drap noir soutaché au modèle accepté, avec embrasses à glands, tringles poulies, etc. coupés à la mesure du plan, de 3 m.75 de long, l'une à 500 f. = 5000.

ENTRÉE VITRÉE

1 *Garniture* de porte semblable à celles de la salle à manger. Galérie et patère 300, étoffes et accessoires 500 = 800.

CABINET DE TRAVAIL

1 *Bureau* de 1 m.50 sur 0,80 cent., tablettes se tirant dans les bouts, ouvertures de 0,65 cent, à coins arrondis et colonnes dans les angles, modèle Cordier, vieux chêne, dessus bois.

[1] AUGUSTIN Z. N. POP a avut bunăvoința să ne semnaleze existența (în Arhiva M. Kogălniceanu — Biblioteca Academiei R.P.R., Secția manuscrise) a unui *Inventaire des meubles qui garnissent une partie des chambres de la maison (din suburbia Crețulescu) propriété de l'Etat louée à Mr. Henric Tillos, Agent et Consul général de France*. Documentul, o copie, nedatată, întocmită de un Al. DURMA (negreșit în timpul domniei lui Cuza, cînd Tillos funcționa la București), îngăduie o comparație interesantă cu cel semnalat de noi, privind un alt interior din epoca Unirii. Inventarul descrie sumar 174 mobile și obiecte (tablouri, oglinzi etc.) de amenajare interioară a casei locuite de Tillos formată din parter și etaj cu camere « bleu », « vert » etc. Interes pentru mobilierul străin și preocupări să-și procure manifesta în aceeași perioadă M. KOGĂLNICEANU (cf. note de plată și hîrtii diverse în Arhiva Kogălniceanu, *ibidem*). [E. BRUNEA—] FOX semnalează alt mobilier Cuza (o canapea, 2 taburete, un écusson cu orologiu, o toaletă etc.) găsit în 1932 la Brașov, cumpărat pentru „cîteva zeci de fiorini" prin anul 1892 de Mihai Lupan de la un negustor sas. *(Unde se află mobilele domnitorului Cuza*, în *Magazinul*, 2 (1932), nr. 23, p. 27—30, cu reproduceri).

[2] = francs. Sumele din dreptul fiecărei mobile indică, toate, prețul lor în franci francezi.

[3] — [6] Lacună.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1 *Meuble* assorti aussi vieux chêne, tiroir à abattant et gravures sur les serviettes, les portes du bas pleines et sculptées, les 2 meubles ci-dessus = 1350. Les deux meubles choisis en magasin.

1 *Meuble coffre-fort*, au dessin avec coffre-fort incombustible dans l'intérieur, à 1350.

1 *Fauteuil* de Bureau en vieux chêne gothique, fond et dossier garni et couvert en maroquin grenat assorti à la nuance des rideaux, velours noir et clous acier. 225.

1 *Bibliothèque* à 3 larges portes vitrées de 2 m. 50 de plus grande largeur de moulures et 2 m. 90 de hauteur totale, les côtés pour panoplies et la partie du milieu pour livres. 2200.

1 *Guéridon* gothique aussi en vieux chêne le dessus s'abattant. 250.

1 *Table* mauresque à 8 pans. 150.

2 *Chaises de muraille*, gothiques, fond et dossier garni et couvertes en rips gros garnis comme les rideaux, velours noir et clous acier à 160 f. = 320.

5 *Galéries* style gothique vieux chêne pour fenêtres et portes à 10 patères = 750.

Les Rideaux pour les cinq fenêtres et portes en rips quadrillés grenat doublés de percaline blanche glacée, ornée de galon noir et coins ornés et soutaché, les embrasses assorties, tringles poulies etc., ajustements coupés à la mesure du plan de 3 m. 80 de longueur, l'une à 300 f. = 1500.

12 *Mètres étoffe* comme les rideaux pour le sofa, l'un à 12 f. = 144.

GRAND SALON

Style Louis XV grand modèle, blanc et vert d'eau au four, garniture à capitons, couverte en rips de Tours, soie tramé coton vert émeraude, crête assortie.

2 *Confidents*, bois apparent de 3 m. 30 à 3.50 de long suivant mesures exactes du plan à 1200 f. = 2400.

4 *Fauteuils* bois apparent grand modèle bouquet riche sur le haut du dossier à 225 = 900.

2 *Chaises* même modèle fond et dossier garni, à 175 f. = 350.

6 *Chaises* volantes dossier sculpté, sans garniture, le fond seulement garni et couvert dr. à 75 f. = 450.

1 *Grand divan* de milieu de forme circulaire à 8 places, pieds et ceinture blanc et vert comme les autres meubles, garni et couvert en rips vert, ledit se démontant en 4 parties et pouvant se placer dans les 4 angles du salon, sur le milieu une jardinière en bois sculpté et décoré de 2 m. 30 ct. de diamétre. 1200.

2 *Causeuses* confortables pieds blanc et vert, tout le reste bois couvert à capitons et rips vert de 1 m.90 ct. de long. 1200.

2 *Fauteuils* confortables pieds blanc et vert comme la causeuse, garnis et couverts dr. à 300 f. = 600.

2 *Tables* bois gris et amaranthe, pieds tournés, le dessus en drap soutaché de 1 m.50 à 500 f. = 1000.

2 *Jardinières* allant avec les tables en même disposition de bois, pieds tournés avec couvercles, formant tables lorsqu'il n'y a pas de fleurs, double bassines, à 250 f. = 500.

1 *Guéridon* même bois et assorti = 250.

2 *Meubles* coins ronds aussi en marquetterie de bois, portes pleines, bouquets différents, lesdits meubles de 1 m.80 chaque, de plus grande longueur de moulures, les deux 2300.

10 *Fenêtres et portes*, galeries et patères bois sculpté Louis XV et décoré comme les fauteuils, rideaux en rips de Tours vert émeraude, doublés en foulards blancs, contredoublés en moleton, ornés de passementeries assorties, tringles et ajustements, etc., coupés à 3 m. 80. cr. de long, le tout 7500.

Chambre à coucher, noyer naturel, style Renaissance, étoffe rips, popeline, laine et soie bleu de France.

1 *Armoire* à glace (choisie en magasin) noyer, 3 portes, une à glace et les 2 de côtés sculptées très en relief, tiroirs dans la ceinture, fronton riche, Caryatides et la Vénus accroupie. 3000.

1 *Prie-Dieu* riche à dais du magasin (en chêne). 900.

5 *Fenêtres et portes*, galéries assorties aux meubles, rideaux en rips popeline doublés en foulard blanc, contredoublés en moleton et ornés de crêtes et passementeries assorties, tringles et ajustements, les rideaux coupés à 3 m. 80 ct. de haut, à 750 fr. = 3750.

1 *Baldaquin de lit* en bois sculpté, rideaux et garnitures de lit, comme les fenêtres, doublés et ornés dr. 1400.

Réparer et enrichir le lit. 150.

2 *Tables de nuit* chiffonnier sculptées, dont une toute à tiroirs et l'autre avec portes, marbre allant avec la toilette, console dorée. 450.

Réparer une crédence dorée à Madame, fournir un marbre. 160.

1 *Chaise-longue* bois apparent sculpté, garnie élastique et crin, couverte en rips laine et soie à capiton et un oreiller. 600.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1 *Fauteuil* confortable tout bois, couvert, pieds apparents, garnis et couverts comme la chaise longue à 300 = 600 ‹?›

2 *Chaises* confortables même forme et même garniture que les fauteuils à 200 fr. = 400.

ANTICHAMBRES

6 *Escabeaux* à palmettes simples. 150.

6 *Escabelles*. 75.

2 *Coffres* dessus de bois sans dossier, simples mais vigoureux de 2 m,40 de long, à 230 f. = 460.

1 *Galerie* et patère style mauresque pour l'entrée du salon (Madame possède la tapisserie et la fera poser). 200.

2 *Embrasses* mauresques. 70.

1 *Meuble toilette* vieux chêne (au no. 55 de l'Album) avec ses proportions, marbre blanc et glace (panneaux plus simples) haut et bas. 900.

1 *Meuble toilette* vieux chêne (pour Monsieur) avec marbre et glace. 500.

EXTRA

3 *Galeries* allant avec celles du salon de Paris et patères ‹à› 145 = 435.

SUPPLÉMENT

6 tabourets pieds gothiques à 15 f. l'un.

‹Urmează, pe două pagini — f. 8 r-v —, indicaţii asupra ambalajului şi transportului pînă în ţară al mobilierului şi totalul (mobilierul+transportul) de 61 909 frs., apoi angajamentul de livrare al lui Mazaroz-Ribailler, datat 19 noiembrie 1863 şi următorul:›

EXTRAS

1 Lit en fer modèle anglais, peint et verni au four, de 5 pieds de large sur 6 pieds 6 pouces de long = 215 f.

Extra pour faire les colonnes du baldaquin plus longues que d'ordinaire =23 f.

15% port et douane = 33 f. *total* 271.

Rideaux en toile de Jouy imprimés et doublés, ornés de volants et galon assorti baldaquin avec tête et pieds. 400.

4 chaises pliantes en fer avec coussins en moliskine verte. 150.

2 fauteuils balançoir en fer, aussi couverts en moliskine verte à 50 = 100.

1 chaise-longue en fer garnie en moliskine. 300.

4 fenêtres, 8 rideaux en toile de Jouy imprimée, de 2 lis 1/2 chaque rideau, ornés de volants, le tout doublé et bordé de galons assortis, embrasses à volants, à 300 f. 1200. Emballage en plus.

13 fenêtres, les rideaux, 2 à chaque, de 2 lis 1/2 chaque en toile de Jouy imprimée, doublée de percaline blanche gouffrée, volants = aussi en perse doublé, decoupé et bordé, têtes à gros plis à la vieille et gros anneaux. Embrasses à volants doublés, decoupés et bordés, bâtons en chêne, pommes et porte embrasses en chêne, ferrures, ajustements, etc., tout prêt à poser à chaque fenêtre, complête, 300 f. = 3900.

90 mètres de toile de Jouy imprimée, pour 6 divans et 24 chaises à 5 f. = 450.

Les papiers de tentures et bordures pour: l'entrée du rez-de-chaussée, escalier et palier du 1er étage et les 3 vestibules du 1er étage, 2 vestibules au rez-de-chaussée, salle à manger, grand salon, cabinet du travail, chambre à coucher du Prince, petit salon de la Princesse, cabinet de toilette d.m., chambre à coucher d.m., 9 chambres d'ami et cabinet de toilette.

Papier écru pour doubler.

Papier 2 tons imprimé pour tous les plafonds = 2791,65. Emballage en plus. Total frs. 9562,65.

OMIS

Pente en toile de Jouy imprimée, à volants, doublé et bordé pour le tour du lit en fer de la chambre à coucher du Prince. 160 total frs. 9722,65.

‹Adaos în creion›

Deux bibliothèques de la Princesse:

No 1	1 m.50	largeur
	2 m.60	hauteur
No 2	1 m.20	largeur
	2 m.10	hauteur
Toilette dorée	1 m.27	longueur
	0 m.62	largeur

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IPOLIT STRÎMBULESCU, ARTIST ŞI PROFESOR (1871—1934)

Ipolit Strîmbulescu [1], despre care s-a scris poate mult prea puţin în sfertul de veac scurs de la dispariţia sa era, la începutul secolului nostru, unul dintre artiştii cei mai apreciaţi şi mai solicitaţi de către oficialităţi şi de amatorii de artă, disputîndu-şi popularitatea cu alţi pictori din aceeaşi generaţie, astăzi trecuţi în al doilea plan al atenţiei: N. Vermont, A. G. Verona şi Kimon Loghi. Cu vremea, ca şi în cazul celorlalţi, opera lui Strîmbulescu a început să fie considerată mai aproape de limitele ei reale, aşa încît actualmente personalitatea lui ne interesează numai pentru rolul şi influenţa sa în mişcarea artistică a epocii, întrucît opera acestui artist fecund oglindeşte orientarea şi gustul artistic al burgheziei din primii douăzeci de ani ai secolului nostru.

★

Ipolit Strîmbulescu s-a născut dintr-o familie de mocani săraci, la 18 mai 1871 în comuna Mărăşeşti [2] din Oltenia. După absolvirea celor patru clase primare îşi continuă studiile la « Gimnaziul real » din Turnu Severin. Asigurarea acestei prime perioade de învăţătură o datoreşte sprijinului unui revizor şcolar care-i apreciase posibilităţile de dezvoltare intelectuală [3].

Începînd din toamna anului 1889, Strîmbulescu, ajutat de un alt binevoitor, căruia, ca şi celui dintîi, îi da ajutor în treburile casnice în schimbul locuinţei şi hranei, vine la Bucureşti şi se înscrie la şcoala de belle-arte, pe care o va absolvi în 1895 [4]. Dornic să-şi însuşească temeinic meşteşugul picturii, învaţă cu pasiune, obţinînd cele mai bune calificative la examene; datorită aplicaţiilor pe care le făcea la lecţiile profesorilor săi şi mai ales la cele ale lui G. D. Mirea, a fost considerat un talent promiţător, cotat chiar ca o mare speranţă a şcolii. Simpatiile sale încep să se îndrepte însă către arta lui N. Grigorescu de care se apropiase în anul al III-lea de studii, răspunzînd la apelul maestrului ca vreunul din elevi să-l ajute la vernisarea tablourilor [5].

Debutul artistic al lui Ipolit Strîmbulescu coincide cu absolvirea Şcolii de belle-arte, cînd el participă în 1895 la Expoziţia artiştilor în viaţă [6]. Medaliat pentru un studiu, debutantul răspundea speranţelor dascălilor săi. Perspectivele dezvoltării sale păreau îmbucurătoare, dar cum în acea vreme îi era foarte greu unui pictor să-şi asigure traiul numai din exercitarea profesiei, Strîmbulescu se înscrie la concursul pentru ocuparea catedrelor vacante de desen şi caligrafie şi, reuşind, este numit, cu începere de la 1 octombrie 1895, maestru de desen cu titlu provizoriu la Gimnaziul real din Craiova. O dată cu concursul pentru catedră participase şi la « marele premiu de străinătate » unde se clasificase întîiul la pictură şi obţinuse o bursă de specializare la München [7]. Deoarece această bursă urma să intre în vigoare abia după un an, în toamnă Strîmbulescu se prezintă la postul său pe care avea să-l părăsească în aprilie 1896.

În toiul pregătirilor de plecare în străinătate, tînărul artist ţine totuşi să participe pentru a doua oară la Expoziţia operelor artiştilor în viaţă, prezentînd trei portrete şi lucrarea de diplomă « Daphnis şi Chloe » [8] (azi dispărute).

Ajuns la München prea tîrziu pentru a se mai putea înscrie la Academia regală, urmează cursurile de vară de la « Azbeschule », pe care le va continua şi în ceilalţi ani, iar un an mai tîrziu frecventează şi cursurile Academiei, la clasa profesorului Carl Marr.

După chiar mărturia artistului, în perioada studiilor el se va afla sub influenţa lui Ribera. Astfel în nenumărate studii de nud încearcă să redea « ridurile

[1] Este cunoscut, mai ales sub numele de Strîmbu, nume cu care îşi semna cel mai adesea lucrările.

[2] Documentarea acestui articol fiind făcută în general pe baza actelor şi corespondenţei artistului aflate în arhiva Galeriei naţionale a Muzeului de artă al R.P.R., nu se vor indica decît alte surse cercetate.

[3] I. V., *O oră în atelierul maestrului Ipolit Strîmbu*, în *Clipa*, 20 noiembrie 1927.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

[6] *Expoziţiunea operelor artiştilor în viaţă. Catalog.* 1895, Buc.

[7] Pentru desfăşurarea concursului vezi Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 407/895.

[8] *Expoziţiunea operelor artiştilor în viaţă, Catalog.* 1896, Buc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IP. STRÎMBU, Portret de mocancă.

carnaţiei à la Ribera, preparînd pînza cu culoare subţire, modelată în mare », ulterior interesîndu-l şi « redarea umbrelor fără a folosi culoarea neagră ». Aceste căutări constituie preocupări permanente în tot timpul şederii la München [1].

Aşadar, încadrîndu-se ca student în programa academismului münchenez [2], Strîmbulescu nu neglija ceea ce putea să primească din contactul cu alte şcoli, cu marea artă a muzeelor. Vestea participării ţării noastre cu un sector de artă la Expoziţia universală de la Paris din 1900 îl determină să expedieze în 1899 Comisiei pavilionului romînesc mai multe tablouri, dintre care i-au fost selecţionate trei:

[1] 1 aprilie 1896 — 1 aprilie 1901.

[2] Cît priveşte cadrul acestui academism o opinie autorizată exprimată chiar de către un pictor şi cronicar münchenez ne spune: Artiştii de la Münchener Künstlergenossenschaft (Corporaţia artiştilor münchenezi) « pictează şi sculptează după gustul rutinar al publicului fără cultură şi estetică artistică sau cel puţin naiv. Scopul lor e reprezentarea unei întîmplări, a unui caz interesant, a unui subiect pentru literatură, ori deja tratat de dînsa, — şi încă executat într-o tehnică lînsă, pe placul tuturor, după reţete de colorit moştenite de demult şi cu o conducere a pensulei plicticoasă; e aşa numită tendinţă academică, învăţată de la artiştii îmbătriniţi şi în toate academiile oficiale.

Arta lor nu reiese dintr-un studiu direct după natură; tabloul de pildă, un peisaj, e desinat în faţa naturii cu creionul şi în conturele sale cele mai sumare, iar pe urmă culoarea e completată din memorie în atelier, cu mai multă sau mai puţină fidelitate; sau o figură dintr-un peisaj e pictată în lumina de atelier, iar peisajul completat tot în atelier, fără consideraţie de legile coloritului în plin aer » (H. E. Kroner, *Expoziţiile de artă din München*, în *Viaţa Romînească*, 1911, p. 253—254).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Portret de teatru » [1] (actualmente în depozitele Muzeului de artă al R.P.R.), « Suferință intimă » și « Pe stradă » (azi dispărute). Sînt lucrări ce încununează oarecum studiile sale, căci în mai puțin de un an artistul se reîntoarce la București [2]. Aici ocupă prin concurs postul de profesor de pictură și desen de la Școala de belle-arte [3] pe care îl va păstra peste 30 de ani. Tot acum, alături de Șt. Popescu, Fr. Storck, Kimon Loghi, colegii săi de la München, întorși o dată cu el, depune toate eforturile pentru înființarea societății « Tinerimea artistică » [4] și devine pentru mulți ani în șir secretarul ei.

★

După venirea sa în țară în decurs de cîțiva ani, de sub penelul său ies cîteva sute de tablouri, cu subiecte din viața țăranilor, din care putem cita: « Femei la sapă » (1903), « La fîntînă » (1904), « Începînd un izvod » și « Flori între flori » (1904). Cu rare excepții, țărăncuțele pictate de el apar vioaie, zvelte, cu fața rumenă, clocotind de viață și de încredere în viitor, exprimînd un optimism cu totul convențional, dacă ținem seama că astfel de pînze datează din anii premergători lui 1907.

Uneori stăruința lui de a căuta specificul național în rusticitate și în idilicul subiectelor îl face să picteze ciobani și țărăncuțe de o puritate de simțire dusă pînă la naivitate, plasați bucolic într-o viziune patriarhală. Aceste tablouri, fiind foarte solicitate, Ipolit Strîmbulescu le reia de nenumărate ori, ajungînd cu timpul chiar la un fel de manieră. Îndeobște, în astfel de lucrări, ciobănașii săi sînt ființe efeminate, care se sprijină grațios într-un ciomag sau cîntă din fluier. Plete bogate le încadrează fața rumenă și bucălată, iar ochii mari și visători privesc galeș îndepărtatele zări sau, plini de tandrețe siropoasă, vreo țărăncuță. Ei sînt redați într-un peisaj panoramic al cărui coloriaj (căci de « colorit » nu poate fi vorba), estompat și inconsistent, creează un cadru feeric, un pretext de reverie, iar prin unele detalii adaugă un accent mai puternic idilismului din ultima perioadă de creație a marelui Grigorescu. Clasa dominantă nu vroia să vadă într-adevăr, nici să propage, imaginea țăranului istovit de muncă și lipsuri, imagine iritantă pentru exploatatori, ci falsul portret al unui țăran fericit, nepericulos pentru moșieri. Acest gust impunea atunci și succesul operei. Tabloul « Cioban cu oile » (1905) [5], realizat după o schiță [6] lucrată spontan în tușe largi, ca și « Portret de cioban » [7], fiind reproduse de nenumărate ori în publicațiile vremii și copiate la infinit de elevele sale din Școala de belle-arte, admiratoare fervente ale creației sale [8], s-au bucurat la acea vreme de un deosebit succes și de o popularitate aproape egală cu tablourile tipizînd Rodicile și Ciobănașii lui N. Grigorescu.

Predilecția pentru tratarea acestor subiecte, plasate de obicei în plină zi de vară, ca un maximum de potențare a idilicului, se datorește, așa cum va declara mai tîrziu într-un articol, și faptului că ele sînt subiectele « cele mai bogate în elemente picturale de culoare și de formă », mai ales că « în afară de bogăția colorilor din aspectul solar și bogăția tonurilor de la deschis la închis (valori), lumina de soare mai oferă încă și avantajul preciziunii maselor, care prezentate vederii ca niște pete mărginite, înlesnește (sic !) studiul armoniei compoziției » [9]. După cum se constată, vederile idiliste conveneau artistului și ca modalitate de exprimare a căutărilor sale.

[1] Lucrării, denumită și «Un infante spaniol», i s-a decernat la expoziție o medalie de bronz (Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 567/901, f. 64—65).

[2] La începutul lui aprilie 1901 (conf. Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 523/901, f. 1, 4.6).

[3] Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 567/901, f. 40, 56, 62—63, 65.

[4] Petre Oprea, C. *Artachino*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3—4/957.

[5] Ulei pe pînză, Î. 1,000 × L. 0,625 m; semnat dreapta jos cu roșu Strîmbu 1905, Muzeul de artă al R.P.R.

[6] Ciobănaș, ulei pe carton, Î. 0,492 × L. 0,325 m, datat dreapta jos cu creion negru 1904. Muzeul de artă al R.P.R.

[7] În Galeria națională figurează greșit sub denumirea de « Portret de mocancă ». Ulei pe carton, Î. 0,494 × L. 0,352 m; semnat stînga sus cu roșu: Strîmbu 1907. Muzeul de artă al R.P.R.

[8] El preda împreună cu D. Serafim pictura în cadrul Școlii de belle-arte din București la secția frecventată de domnișoare.

[9] Ipolit Strîmbu, *Domeniul picturii*, în *Clipa*, 15 noiembrie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IP. STRÎMBU, *Țărancă.*

Idilismul acestei arte a fost combătut la un moment dat chiar de prietenii cei mai apropiați ai artistului. Gazetarul G. Ranetti, de exemplu, umorist cu spirit satiric ascuțit și atent la contraste, îi critică cele două tablouri înfățișînd fiecare cîte un ciobănaș, de la expoziția « Tinerimii artistice, », care a avut loc în timpul desfășurării răscoalelor țărănești din 1907. El arată pe drept că, în acele vremuri, vitregi pentru țărănime, era o sfidare la adresa acesteia să se prezinte în pictură ciobani senini, contemplativi și pasivi în loc să fie arătați de artist așa cum erau în adevăr: obidiți și totodată activi, setoși de a-și impune dreptatea [1].

Critici în același sens i-au fost aduse mai ales cu ocazia expoziției personale de la Ateneu din 1908 [2]. Unii cronicari l-au îndemnat să continue cu prezentarea scenelor din viața țăranilor fără s-o idealizeze ci respectînd adevărul [3].

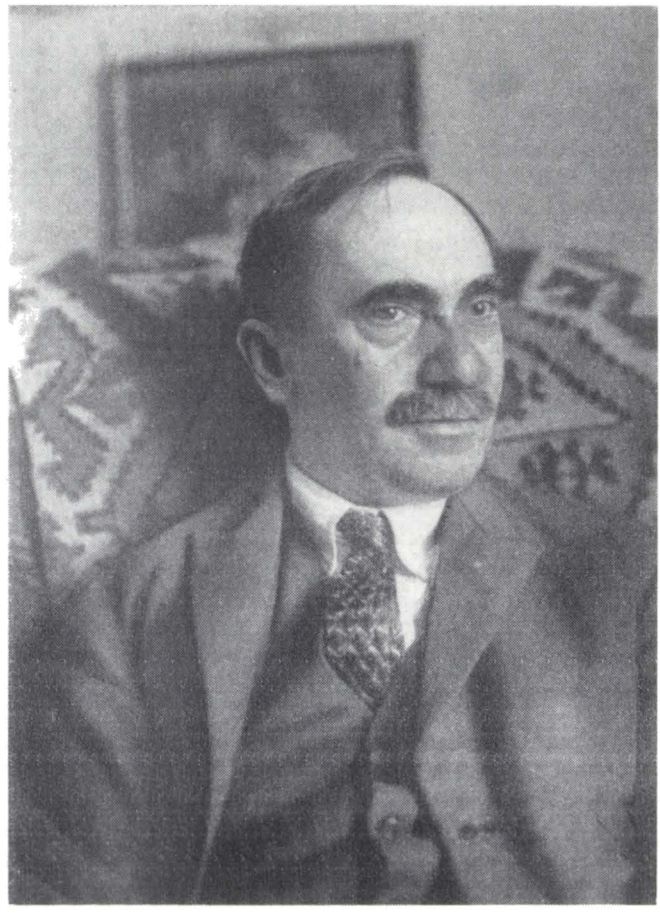
Aceste critici, dar mai ales opinia publicului mare și propriul său sentiment

[1] « Mă uit la o pînză a amicului meu pictorul prof. Strîmbulescu. Un ciobănaș voinic și frumos, proptit de un ciomag lung, cu privirea visătoare pierdută în vagul zării albastre. Așa era « Țăranul romîn » așa cum vi'l închipuiați voi pictorii utopiști. Azi dragă Strîmbulescule, să dai o sută de poli nu mai găsești un model pentru gingașul tău cioban. Sdrențuit, cu privire sinistră, cu pumnul încleștat, cu buzele crispate în rînjetul hidos al unui blestem; așa numai ai putea să zugrăvești azi un ciobănaș. Ciobănașul nu mai stă rezemat în dulce reverie pe ciomag; corectează-ți tabloul, Strîmbulescule — ridică'n sus ciomagul ciobănașului ! Ciobănașul s-a răsculat ». Jorj dela Mizil (G. Ranetti), *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Furnica*, 22 martie 1907, p. 10.

[2] *Expoziția pictorului Strîmbulescu*, în *Arta romînă*, noiembrie—decembrie 1908; B. R. <anișteanu>, *Expoziția d-lui Ipolit Strîmbu*, în *Adevĕrulŭ*, 22 octombrie, 1908.

[3] « Un reproș nu mă pot însă opri a nu face d-lui Strîmbu. Prea idealizează. Aceasta poate să constitue pentru unii o calitate, nu însă pentru acei care cer ca arta să redea viața cum este. Ciobănașii d-lui Strîmbu, nu miroase cîmpul verde și aerul de afară. Unele țărăncuțe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ip. Strîmbulescu

față de reprimarea răscoalei și masacrarea celor 11 000 de țărani îl determină să transpună mai fidel realitatea clasei oprimate. Tablourile « Sfioasa », « În așteptare », « Fîntînă », cu deosebire « Țăran cu jalbă » de la Expoziția oficială din 1909 arată noua sa orientare [1]. Artistul reușise să depășească limitele semănătoriste, exprimînd atitudinea protestatară a țăranului. A fost un moment de răspîntie și de victorie pentru Strîmbulescu, opera lui izvorîtă din lumea țăranului izbutind să revină mai aproape de rosturile ei firești, de imboldurile care-i dăduseră naștere. Subiectul rural nu va mai constitui însă o preferință a amatorilor avuți. Aceasta îl face să dea o mai mare atenție temelor pe care, într-o măsură mai mică, le abordase și pînă atunci: scene intimiste din viața citadină, mai ales a femeilor din mica burghezie, în care transpunea la noi ceea ce îl atrăsese dintre exemplele picturii sentimentale de gen de la München. În aceste tablouri, printre care se remarcă în special « Femeie cosînd » (1911); « Profil (efect de lampă) » (1911), « Efect de lampă » (1912), « Efect de lampă » (1913), « La ceai » (1914), « La curățat caise » (1915) [2], « La lucru în grădină » (1914) [3], « La lumina lămpii » (1915) [4], întîlnim femei din burghezie în orele lor de răgazuri plăcute, petrecîndu-și timpul singure sau în tovărășia mai multora, citind, brodînd, jucînd cărți etc. În toate aceste lucrări, dincolo de monotonia sentimentului, pictorul a căutat să

ale d-sale sînt, cel puțin așa am avut eu impresie, domnișoare de oraș în costum național. Priviți de pildă « Întîlnirea la fîntînă » (33) un tablou care are de altfel multe calități; și vă veți convinge că am dreptate ». B. Br., *Expoziția d-lui Ip. Strîmbu*, în *Adevĕrulŭ*, 22 octombrie 1908.

[1] *Catalogul expoziției oficiale*, Buc., 1909.

[2] Ulei pe carton, 0,690 × 0,975; nesemnat, nedatat. Muzeul de artă al R.P.R.

[3] Ulei pe carton, 0,725 × 0,920; semnat și datat dreapta jos cu maron: Strîmbu 1914, Muzeul de artă al R.P.R.

[4] Ulei pe carton, 0,475 × 0,345; semnat dreapta jos cu brun închis, Strimbu, 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IP. STRÎMBU, Ciobanu cu oi.

prezinte măcar din punctul de vedere al subiectului, formal tratat, oarecare diversitate de atitudini, oarecare originalitate a pozei, menită să dea variaţie momentului surprins, în care staticul obişnuit al portretului capătă, integrat în scena de gen, mai multă mobilitate, mai multă viaţă. Dacă proletariatul ca motiv de inspiraţie nu a apărut în subiectele sale, aceasta se datoreşte pe de o parte limitelor personalităţii sale atrase de idealurile semănătoriste, dincolo de care nu a putut vedea decît propriul său mediu de clasă, în care se transplantase prin profesie şi prin viziunea citadină. Moda epigonismului grigorescian e de asemenea o cauză. Dar trebuie să remarcăm că nu-l reţin interioarele bogate sau arhitectura locuinţelor somptuoase, ci periferia sau pitorescul de cartier modest. Şi e de observat că şi motivul citadin este exprimat în limbajul plastic urmărit de artist, în căutările a căror explicaţie a dat-o el însuşi. Scenele sînt plasate îndeobşte în interioare luminate de becuri şi abajururi, întrucît artistul acesta, sensibil la ecleraje găsea că în pictură « după efectele de soare, vin cele de lumină artificială », pentru că obiectele se prezintă « cu mase tot atît de precise ». Dacă acestora le lipseşte bogăţia reflexelor, ele au în schimb alte două avantaje asupra luminii soarelui. « Primul este facultatea de a varia culoarea luminii şi a înmulţi după trebuinţă numărul focarelor luminoase prin becuri şi abajururi colorate; al doilea e de a obţine unitatea de efect în compoziţie cu mai multă uşurinţă » [1].

Aceste căutări le-a extins şi asupra naturilor moarte, cu flori şi fructe, dintre care se relevă tablourile « Flori şi fructe (efect de lampă) » (1914), « Fructe şi flori (efect de lampă) » (1914), precum şi asupra tablourilor intitulate « Armonie »

[1] Ip. Strîmbu, *Domeniul picturii*, în *Clipa*, 15 noiembrie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IP. STRÎMBU, *La lucru în grădină.*

(în galben şi roşu) (1912), « Armonie » (în gri-verde) (1912), « Armonie » (în roz şi albastru) (1912). Dragostea lui pentru arta populară romînească va răzbi şi în aceste lucrări, întrucît mai toate interioarele au, fie pe pereţi, fie pe mese, covoare olteneşti sau feţe de masă brodate cu motive populare. Este însă, evident, un fel superficial de a o pune în valoare. Strîmbu e, în creaţia lui, departe de spiritul artei populare.

În acelaşi timp lucrează, printre altele, tablourile « În atelier » [1] (1910), « Mens sana in corpore sano » [2] şi panoul decorativ « În Arcadia » (1910).

Anul 1913 a fost un an de mari satisfacţii pentru artist. Juriul expoziţiei oficiale decerne lui Strîmbu, alături de C. Artachino şi N. Grimani, medalia clasa I pentru pictură [3], iar contactul cu Dobrogea îl determină să lase deoparte scenele de interior cu efectele de lampă şi să picteze cu frenezie natura de aici, în toată splendoarea ei. Participarea masivă de la Expoziţia « Tinerimii artistice » din 1915 unde prezenta 57 de lucrări [4], din care jumătate peisaje dobrogene, este edificatoare în acest sens.

În mai toate acestea, litoralul dobrogean stă în centrul atenţiei sale. Mirajul exotismului oriental îl seduce pe pictorul de pe malurile Dîmboviţei. Orăşelele de pe litoral, ca şi marea de altfel, sînt prezentate sub toate aspectele şi în toate momentele zilei. În restul tablourilor primează scenele cu ţărani din care multe se înscriu pe vechea lui linie, idilică, fiind în majoritatea lor reluări ale celor mai cunoscute

[1] V. RAVICI, *A IX-a expoziţie de pictură şi sculptură a societăţii Tinerimea artistică*, în *Arta romînă*, mai–iunie 1910.

[2] L. BACHELIN, *Expoziţia Tinerimei artistice*, în *Seara*, 6 mai 1910.

[3] Conf. *Catalogul Expoziţiei oficiale a artiştilor în viaţă*, Buc., 1914.

[4] *Catalog. A cincisprezecea expoziţiune a societăţii Tinerimea artistică*, Buc., 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IP. STRÎMBU, *Femei curățind caise.*

și mai populare dintre lucrările sale [1]. Reluarea unei teme de mai mulți ani părăsită se datora noilor împrejurări favorabile valorificării comerciale a acestui subiect.

Anii de război îi va petrece în București, unde fusese însărcinat să rămînă la conducerea Școlii de belle-arte și în timpul ocupației [2]. În această perioadă se va întoarce din nou la scenele de interior iluminate de lămpi, pe unele transpunîndu-le în acvaforte, tehnică pe care și-o apropiase nu demult [3]. Latura de gravor a activității sale acum începe să și-o cultive.

După război, în ciuda considerației sporite de care se bucura din partea oficialităților, arta sa este din ce în ce mai puțin apreciată și solicitată de amatori. Sînt elocvente în acest sens cronicile făcute expozițiilor sale personale din anii 1921 [4] și 1925 [5], organizate în atelierul său. Deși tablourile sale cu subiecte din viața lîncedă a femeilor din mica burghezie erau mai bine pictate, ele nu mai aveau căutare. Doar peisajele realizate în mijlocul naturii, în special cele executate la Baia Mare [6], captaseră interesul publicului. Însă și pe această linie, în care a dat lucrări superioare, cum este « Tîrgul din Brașov » [7], are de întîmpinat obiecțiile criticii. Unii cronicari plastici, pictori chiar, cunoscători buni ai meșteșugului, îi impută, pe drept cuvînt, faptul că nu și-ar fi însușit pe deplin ceea ce înseamnă

[1] « Cioban »; ulei pe carton, Î. 0,632 × L. 0,500 m, semnat stînga jos cu brun: Strîmbu 1913; « Cioban », ulei pe pînză, Î. 0,980 × L. 0,600 m, semnat dreapta jos cu negru: Ip. Strîmbu 1914, amintesc de « Cioban cu oile » (1905).

[2] El mai condusese provizoriu Școala de belle-arte, ținînd locul în 1906 lui G. D. Mirea (Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instrucțiunii, dos. 133/906, f. 2).

[3] La Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R. se află un autoportret și un portret de femeie, ambele lucrate în acvaforte.

[4] Deschisă între 4 și 20 decembrie 1921 (Cf. *Adevărul*, 24 noiembrie 1921 și *Universul*, 17 decembrie 1921).

[5] Deschisă în luna noiembrie (*Viitorul*, 27 noiembrie 1925).

[6] În 1919 și anii următori a condus grupa de studenți ai Școlii de belle-arte din București la practica de vară care a avut loc în acest oraș.

[7] Ulei pe lemn, Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în impresionism inovație, întrucît luminozitatea el n-o redă colorat, ci prin alb și culori pămîntii [1], după cum se poate constata în lucrări ca: « La lucru în grădină » și « La curățat caise ».

Deși în anii următori va fi prezent cu regularitate la orice manifestare artistică de peste hotare (Veneția 1924, Paris 1925) și din țară (la Saloanele oficiale și în cadrul expozițiilor societății Tinerimea artistică), boala care-l supără de prin 1923 îl face să picteze tot mai rar, preocuparea lui de căpetenie fiind de acum încolo grija pentru îndrumarea tinerelor cadre de studenți și ferirea lor de arta decadentă. Rodul acestor preocupări este *Manualul de desen și pictură după natură* » [2] și o serie de inovații tehnice, pe care le comercializează [3].

Paralizia, care se agravase de prin 1928, aproape că îi întrerupe activitatea, expozițiile sale personale din anii 1929 și 1931 fiind mai mult retrospective.

Din octombrie 1931, este nevoit să-și ia concediu de boală de la catedră, iar în noiembrie 1932, după ce încercase să mai predea cîteva luni, solicită pensionarea.

Doi ani după aceea, în ziua de 31 octombrie 1934, în urma unei hemoragii cerebrale [4], moare Ipolit Strîmbulescu, a cărui viață, frămîntată de idealuri, punînd tot timpul probleme artistice și profesionale, chiar dacă nu întotdeauna merită să ne fie date ca exemplu, a lăsat amintirea lucrătorului perseverent pe tărîmul picturii și a dascălului animat de sincerul deziderat de a fi folositor colectivității.

PETRE OPREA

[1] FR. ȘIRATO, *Prospecțiuni plastice*, Buc., 1957, p. 176.

[2] IPOLIT STRÎMBU, *Manual de desen și pictură după natură*, Buc.

[3] Sicativul Strîmbu, Blocul de desen Strîmbu, comercializate prin fosta librărie Cartea Românească.

[4] H. BLAZIAN, *Moartea pictorului I. Strîmbulescu*, în *Adevĕrulŭ*, 2 noiembrie 1934; *A murit pictorul Ip. Strîmbu*, în *Universul*, 3 noiembrie 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICĂ

A VI-a CONFERINȚĂ INTERNAȚIONALĂ DE STUDII CLASICE. PLOVDIV, 24—29 APRILIE 1962. ȚINUTĂ SUB AUSPICIILE ACADEMIEI BULGARE DE ȘTIINȚE

Cea de-a VI-a conferință internațională de studii clasice s-a bucurat de o largă participare internațională, întrunind specialiști din Uniunea Sovietică, Bulgaria, Romînia, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, R. D. Germană, precum și din Anglia, Franța și Iugoslavia. După bulgari, cea mai numeroasă participare au avut-o specialiștii din republica noastră (60 participanți și peste 25 comunicări). Calitatea contribuției romînești a fost subliniată și de acad. Vl. Gheorghiev, președintele conferinței. Lucrările s-au desfășurat în patru secții: I. istorie, II. lingvistică și etnogeneză, III. literatură, IV. arheologie. Din cele peste 81 lucrări prezentate, multe s-au dovedit de un deosebit interes, fie prin noutatea materialelor sau observațiilor științifice, fie prin originalitatea punctelor de vedere. Printre ele s-a evidențiat o serie interesînd în mod deosebit istoria de artă. Lucru remarcabil, unele dintre comunicări au făcut suită, ocupîndu-se de diferitele aspecte ale aceleiași probleme și dînd astfel loc la vii discuții. Se pot cita în acest sens comunicările prof. acad. Em. Condurachi: *Influences grecques et réalités balkaniques à la fin de l'époque de Halstatt et au début de l'époque La Tène*, și cea a cercetătoarei Liuba Ognenova de la Sofia, *Survivances de la civilisation du II-e millénaire vers la fin du V-e au IV-e et le début du III-e siècle avant notre ère en Thrace*. Ambele comunicări au plecat de la apariția unor fenomene de aspect egeean în cultura materială a Balcanilor în vremea sfîrșitului primei epoci a fierului și începutul celei de-a doua. Dar în timp ce prima a căutat să explice această apariție prin dezvoltarea economică, socială și culturală a lumii balcanice, cea de-a doua a încercat, pe baza unor descoperiri mai recente, să stabilească căile și etapele de pătrundere ale elementelor egeene în Balcani.

Negreșit însă că cea mai importantă problemă abordată în cursul conferinței — vorbind strict din punctul de vedere al artei și arheologiei — a fost aceea a iconografiei eroului trac. În această ordine de idei, cercetătoarea de la Varna, Gorana Tonceva a prezentat cîteva noi descoperiri de reliefuri ale cavalerului trac, datînd din epoca elenistică, înrudite ca tip cu reprezentările funerare grecești. Interesanta comunicare a savantei germane M. Riemschneider, *Die Attribute des thrakischen Reitergottes*, în care autoarea a încercat să demonstreze, cu ajutorul unei impresionante argumentări, originea celtică, atît a conceptului teologic cît și a tipului iconografic al eroului trac, a suscitat vii discuții, atît din pricina faptelor prezentate de Gorana Tonceva, cît și pentru că i s-a opus teza originii autohtone susținută de Ivan Venedikov, în comunicarea sa *Sur certains « anomalies » des reliefs en Thrace*. În adevăr, plecînd de la un imens material, studiat și clasat metodic, cercetătorul bulgar a reușit să demonstreze peremptoriu, faptul că, cavalerul trac constituia divinitatea supremă a populațiilor trace, avînd un relativ caracter henoteist și o multiplicitate de aspecte locale. Între aceste aspecte și principalele divinități ale lumii clasice s-au produs, către sfîrșitul epocii romane, o serie de sincretisme care au îmbogățit iconografia cavalerului trac din sec. III. Așa se explică apariția unor tipuri de cavaler trac, posedînd și atribute ale divinităților clasice ca: Apolo, Marte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Asclepios ş.a. Bogăţia conceptului teologic al cavalerului trac şi mitologia complexă, pe care iconografia lui o presupune, fac greu de acceptat ipoteza originii străine a acestei divinităţi balcanice.

De un deosebit interes s-a dovedit comunicarea prof. Heidenreich de la Leipzig, *Sur le trésor de Panaguriste*. Discuţia asupra datei celebrului tezaur de la Panaghiurişte a folosit drept pretext autorului pentru mai ample consideraţii teoretice, în cadrul cărora a încercat să definească şi să acrediteze conceptul de artă derivată.

Bogată în probleme şi în participare, conferinţa de la Plovdiv s-a dovedit un pas important în dezvoltarea ştiinţelor clasice, ca şi în lărgirea relaţiilor culturale între ţări.

RADU FLORESCU

SEMINARUL ROMÎNO-BULGAR CU PRIVIRE LA PROBLEMA SLAVILOR ÎN REGIUNEA DUNĂRII DE JOS ŞI A CIVILIZAŢIEI BALCANO-DUNĂRENE ÎN PERIOADA FEUDALĂ TIMPURIE. BUCUREŞTI, 12—15 NOIEMBRIE 1962

Seminarul de arheologie care a avut loc recent la Bucureşti în vederea discutării unor aspecte legate de problematica comună bulgară şi românească în domeniul feudalismului timpuriu a venit să marcheze în mod evident nivelul la care cercetarea arheologică din cele două ţări a ajuns, în ultimii 15 ani, în punerea şi discutarea problemelor ridicate de dezvoltarea economico-socială şi politico-culturală a societăţii de la Dunărea de Jos în cursul perioadei amintite, precum şi să răspundă în acelaşi timp unei necesităţi din ce în ce mai simţite în ultima vreme, privitoare la confruntarea rezultatelor acestei cercetări.

Încadrîndu-se pe linia unor manifestări frecvente în ultima vreme — sesiuni de comunicări cu o largă participare a specialiştilor străini şi români, organizate de Institutul de arheologie al Academiei R.P.R. — seminarul romîno-bulgar privind probleme din perioada feudalismului timpuriu a reunit — o dată mai mult — în jurul unei tematici deosebit de stringente un însemnat număr de oameni de ştiinţă.

Desfăşurarea seminarului s-a axat pe două teme principale: problema pătrunderii slavilor în Balcani şi problema culturii denumite « balcano-dunăreană » sau « proto-românească » (Dridu) la noi, şi « veche bulgară » în R. P. Bulgaria.

Făcînd parte dintr-un domeniu de preocupări neglijat în cea mai mare parte de vechea cercetare istorică, constituind o « pată albă » în cuprinsul cunoştinţelor specialiştilor, problemele legate de perioada feudală timpurie s-au bucurat — datorită condiţiilor create după anul 1944 de regimul de democraţie populară — de un interes crescînd, rezolvarea lor ajungînd o sarcină de căpetenie a cercetării, atît româneşti cît şi bulgare.

Aceste cercetări, organizate în cadrul Academiei, efectuate în lumina concepţiei materialist-dialectice şi materialist-istorice au dus la obţinerea unor importante rezultate reflectate atît în modul în care au fost rezolvate unele probleme, cît şi prin faptul că s-au ridicat altele noi.

În cadrul seminarului romîno-bulgar numărul mare de comunicări prezentate în cursul celor patru zile de lucru, precum şi mulţimea discuţiilor pe marginea lor, au dovedit actualitatea şi interesul suscitat de aceste probleme în a căror discutare şi rezolvare este angajat un mare număr de cadre ştiinţifice de specialitate din cele două ţări.

Comunicările prezentate au fost — în linii mari — de două categorii: lucrări de sinteză şi comunicări mai restrînse, acestea din urmă prezentînd rezultate parţiale, cu caracter preliminar, ale săpăturilor efectuate în aşezări şi necropole din epoca feudalismului timpuriu.

În rîndul primei categorii, comunicările *Problema pătrunderii slavilor pe teritoriul carpato-balcanic* (prof. I. Nestor), *Slavii la sud de Dunăre (sec. VI—IX)* (J. Vîjarova), *Cultura veche bulgară (sec. IX—XI)* (St. Stancev) şi *Problema genezei şi evoluţiei culturii*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

balcano-dunărene (Dridu) în sec. IX—XI (Maria Comşa), au ridicat problemele centrale ale seminarului la nivel teoretic, iar restul comunicărilor şi discuţiilor purtate pe marginea lor au avut menirea de a intra în prezentarea concretă a materialelor arheologice, precum şi de a sprijini diferite puncte de vedere adiacente.

În cuprinsul primei teme s-a insistat asupra problemelor ridicate de pătrunderea slavilor pe teritoriul carpato-balcanic, luîndu-se în discuţie — în încercarea de a se preciza care sînt cele mai vechi aspecte cunoscute ale culturii lor materiale şi modul cum pot fi ele datate — atît izvoarele scrise cît şi cele arheologice. Ca un corolar, s-a pus problema populaţiei autohtone găsite de slavi pe aceste teritorii şi s-a subliniat necesitatea de a cunoaşte mai circumstanţiat aspectele simbiozei dintre băştinaşi şi slavi. În această ordine de idei s-a încadrat şi problema studierii rolului Imperiului bizantin la Dunărea de Jos în perioada migraţiei slavilor. S-a remarcat cu acest prilej necesitatea efectuării unor cercetări temeinice pentru a se determina şi în Bulgaria cultura materială a populaţiei traco-romanizate găsită de slavi la venirea lor.

În privinţa stabilirii datei pătrunderii slavilor în Balcani, în comunicarea prezentată de prof. I. Nestor s-a argumentat teza pătrunderii lor sporadice încă din sec. VI şi a pătrunderii masive abia la începutul sec. VII, o dată cu ruperea limesului dunărean la sfîrşitul domniei lui Focas. În comunicarea sa, cercetătoarea bulgară J. Vîjarova a susţinut punctul de vedere potrivit căruia pătrunderea slavilor în Balcani s-a petrecut în întregime în sec. VI.

Cea de-a doua temă amplă în jurul căreia s-a grupat un număr de comunicări şi discuţii a fost în legătură cu acea cultură materială denumită de către cercetătorii romîni « balcano-dunăreană » (sec. IX—XI) şi — pentru regiunile de la nordul Dunării — « protoromînească » (Dridu), iar de către cercetătorii bulgari — « cultura veche bulgară » (sec. VIII—XI).

În cadrul lucrării *Problema genezei şi evoluţiei culturii balcano-dunărene (Dridu) în sec. IX—XI* (Maria Comşa), pe baza metodei tipologice se alcătuieşte o cronologie relativă şi se încearcă o cronologie absolută a acestei culturi, punîndu-se totodată problema originilor şi a caracterului său etnic. În concluziile celei de-a doua comunicări privind această temă — *Cultura veche bulgărească (sec. VIII—XI)* (St. Stancev) — se subliniază componentele etnice traco-romanice, slave şi bulgăreşti, fără a se preciza — decît în mare — ponderea comparativă a acestor elemente pe diferitele teritorii în cursul procesului istoric ce a dat naştere popoarelor bulgar şi romîn; încadrată în această temă, problema ceramicii cenuşii se leagă organic de ea — originile şi evoluţia sa au fost, de altfel, unul din aspectele cele mai controversate al discuţiilor.

Celelalte probleme ridicate în cadrul seminarului s-au referit în chip special la discutarea limitei dăinuirii stăpînirii bizantine la Dunărea de Jos în legătură cu migraţia slavilor, la semnificaţia cimitirelor aparţinînd culturii balcano-dunărene (Dridu), la aspectul şi rolul cetăţilor fortificate din feudalismul timpuriu, precum şi la raportul dintre oraş şi sat în aceeaşi epocă.

La şedinţa de închidere a seminarului, în concluzie, din partea delegaţiei bulgare J. Vîjarova a subliniat marele interes pe care l-a prezentat schimbul de opinii ştiinţifice realizat cu acest prilej, schimb care a dat posibilitatea cunoaşterii reciproce a realizărilor cercetării arheologice din cele două ţări, deplîngînd însă insuficienta luare de contact — în cadrul acestui seminar — cu materialul arheologic propriu-zis; în încheiere, cercetătoarea amintită a reafirmat concluziile cercetării din R. P. Bulgaria privitoare la pătrunderea slavilor în Balcani, la o dată anterioară căderii limesului dunărean în vremea lui Focas, adică în secolul VI.

Din partea cercetătorilor romîni, Maria Comşa a reîntărit punctul de vedere exprimat în comunicarea *Problema pătrunderii slavilor pe teritoriul carpato-balcanic* — că în ceea ce priveşte data pătrunderii slavilor în Balcani se pot admite două faze mari — una mai timpurie, de pătrunderi sporadice, iar la începutul secolului VII pătrunderea masivă care a împînzit întreaga peninsulă. În legătură cu acest fenomen rămîne deschisă problema dăinuirii vieţii în anumite centre-cetăţi bizantine şi după acest eveniment.

În continuare, referindu-se la cultura balcano-dunăreană cunoscută în Bulgaria sub denumirea de cultura veche bulgară şi remarcînd că în stadiul actual al cercetărilor conţinutul ei nu este pe deplin clarificat, Maria Comşa propune pentru această cultură o desemnare geografică şi nu una etnică, pînă la noi precizări ale unor cercetări viitoare. În sfîrşit, problema ceramicii cenuşii va trebui reluată în discuţie pe baza viitoarelor rezultate ale cercetărilor arheologice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În încheierea lucrărilor seminarului de arheologie privind probleme de la Dunărea de Jos din perioada feudală timpurie, prof. Gheorghe Ştefan a remarcat — avînd în vedere marile cîştiguri de ordin ştiinţific şi cultural — că acest prim seminar romîno-bulgar trebuie să constituie doar începutul unui şir de colaborări în toate domeniile privind problemele comune care se ridică în faţa cercetării din cele două ţări. De asemenea prof. Gheorghe Ştefan subliniază necesitatea reluării şi pe viitor — la nivelul academiilor din R. P. Bulgaria şi R. P. Romînă — a acestor întîlniri ştiinţifice, care prin schimbul de experienţă realizat să ducă la sporirea calităţii muncii de cercetare şi astfel la rezolvarea cît mai grabnică a ţelurilor comune puse în faţa cercetării noastre.

Reflectînd rezultate parţiale sau de mai mare întindere, problemele noi ce se pun în faţa cercetării arheologice de viitor sînt de natură a interesa foarte de aproape şi pe istoricii de artă în studierea originilor artei medievale romîneşti.

Din acest punct de vedere, seminarul romîno-bulgar a permis înţelegerea la nivel general a unor materiale arheologice clar şi închegat interpretate, precum şi insistarea asupra unor fenomene ce privesc în mod mai direct istoria de artă, cum ar fi de pildă problemele ridicate de monumentul rupestru de la Basarabi *(Descoperirile de la Basarabi*, de I. Barnea*)* sau problema ceramicii pictate de la Preslav *(Producţia ceramicii pictate de la Preslav*, de I. Jandova*)*, ambele manifestări — deşi pe planuri diferite — ale culturii spirituale de la începuturile feudalismului timpuriu, reflectînd, sub auspiciile unui organism statal, gradul de dezvoltare al relaţiilor feudale incipiente. Legătura foarte strînsă a acestor monumente cu arta bizantină a epocii va putea fi precizată prin adîncirea studiului răspîndirii fenomenelor respective pe o arie mai largă, cît şi prin determinarea specificului lor original — local.

Legătura între documentele materiale concrete şi înţelegerea fenomenelor de suprastructură pe care acestea le reflectă, legătura între arheologia feudal-timpurie şi istoria de artă a aceleiaşi epoci, trebuie să stea şi de aci înainte în atenţia cercetătorilor din ambele domenii, a căror colaborare reprezintă o condiţie de bază a temeiniciei rezultatelor acestor cercetări.

IRINA ANDREESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

TAHSIN ÖZ

Turkish Ceramics, Published by the Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, XIII + 49 p., LXXV pl., 144 fig. (84 color) + 3 fig. în text.

Un deosebit interes pentru istoricii de artă — de la noi şi de pretutindeni — prezintă lucrarea lui Tahsin Öz despre *Ceramica turcească*.

Din punctul de vedere al istoriei de artă în general, ea reprezintă însumarea celor mai recente concluzii la care s-a ajuns pe baza unei noi selectări a materialului, iar din cel al artei feudale romîneşti, un foarte preţios instrument de lucru.

Apărută sub forma unui catalog, lucrarea cuprinde pe lîngă numărul mare de planşe şi explicaţiile lor, un amplu text introductiv ce tratează atît despre cărămizile de construcţii şi plăcile decorative, cît şi despre vasele turceşti.

Bibliografia, în cea mai mare parte necunoscută la noi, cuprinzînd cu precădere numele unor specialişti turci, trezeşte interesul pentru cunoaşterea cît mai completă a acestui gen de artă atît de special şi specific.

În prima parte a studiului introductiv, autorul porneşte de la o expunere critică asupra stadiului cercetărilor şi publicaţiilor — nu numai turceşti —, prezintă cîteva din problemele cele mai importante legate de mult discutata origine a ceramicii turceşti şi termină prin a propune o nouă periodizare. Impusă de rezultatele cercetărilor şi studiilor din ultima vreme, această nouă împărţire a materialului cuprinde două mari perioade: A, seldjiukidă şi B, otomană.

În prima perioadă — secolele XII—XIV — se întîlnesc plăci triunghiulare, pătrate, hexagonale, stea cu şase colţuri sau în cruce şi plăci de mozaic. Uneori erau folosite şi cărămizile smălţuite fie în construcţie, fie în decoraţie. Culorile plăcilor seldjiukide sînt « turquoise », alb, albastru închis, indigo, cafeniu deschis (rar), iar decoraţia variată cuprinde reprezentări antropo- şi zoomorfe, ornamente vegetale, desene geometrice, inscripţii. Se cunosc şi decoraţii în relief ca cele de la palatul Alaeddin.

Cea de-a doua perioadă, otomană, între secolele XIV şi XIX, a fost la rîndu-i împărţită, în funcţie de material, în patru subperioade (1359 — 1548, 1550 — 1603, 1608—1667, 1710—1765), dintre care cea mai importantă este cea de-a doua, cuprinsă între 1550 şi 1603. Faptul că plăcile decorative ating acum faza cea mai evoluată, caracterizată printr-o mare varietate în ce priveşte coloritul şi stilul, a dus la presupunerea existenţei unor organizaţii mari de meşteri ceramişti, care se ştie (documentar) că lucrau sub patronajul guvernului şi artiştilor curţii. Tehnica, şi ea foarte avansată acum, apropie decoraţia de formele picturii.

Panouri şi benzi decorative, de o mare frumuseţe, cu un colorit strălucitor şi într-o infinită varietate de compoziţii florale — care nu mai fuseseră folosite înainte —, dau măsura întregii măiestrii artistice la care se ajunsese în secolul al XVI-lea şi care, cu unele rezerve, va fi preluată de cel de-al XVII-lea veac. Spre sfîrşitul secolului al XVII-lea se constată un regres, atît în ce priveşte tehnica cît şi în folosirea ceramicii ca decor, iar secolul al XVIII-lea poate fi considerat o perioadă de declin cînd se ajunge —

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu întîmplător se înțelege — la importul plăcilor decorative.

Alături de ceramica de construcție și decorativă, vasele au avut și ele un rol însemnat în evoluția acestui gen de artă. Numărul mare de exemplare păstrate — cele mai vechi aparținînd secolului al XV-lea — indică o dezvoltare artistică ce merge în paralel cu cea a plăcilor. Cu toate că niciodată aceste vase nu au egalat în colorit și compoziție plăcile de perete, se poate constata, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, folosirea aceloraşi desene florale (laleaua, garoafa, trandafirul, zambila). Pe lîngă acestea întîlnim de asemenea și desene liniare și inscripții în greacă și armeană.

Datorită răspîndirii pe arii foarte largi, și în afară de țară, a acestor obiecte de uz casnic, este foarte greu de precizat locul și data cînd ele au fost lucrate. Tot din această largă circulație mai rezultă și un alt fapt, acela al contaminării, în secolul al XVIII-lea, a decorației porțelanului din Occident cu motivele și culorile ceramicii turcești, ceea ce a determinat în mare măsură stingerea treptată a acestui meșteșug în Turcia și implicit importul vaselor fabricate la Viena, Sèvres, Meissen.

Pe lîngă toate aceste prețioase date, cuprinse în textul introductiv, marele număr de planșe — în culori sau alb-negru — oferă o imagine completă și vie a decorației ceramicii turcești.

Acest material ilustrativ dă posibilitate specialiștilor romîni nu numai să identifice și să dateze exact ceramica turcească ce abundă de foarte timpuriu în decorația interioară a palatelor și caselor feudale romînești, dar și să poată aprecia mai just ce este autohton și ce este împrumut în arta decorativă medievală din țara noastră. Studiile comparative ce se pot face acum, aproape « pe viu » ca să spunem așa — datorită calității excepționale a reproducerilor —, pun mai bine în lumină atît contaminarea artei noastre cu forme și motive oriental-musulmane, cît și asimilarea majorității acestora și adaptarea lor la gustul și viziunea decorativă specifică artistului romîn.

Pentru o înțelegere mai clară a foloaselor pe care cercetătorii romîni pot să le tragă de pe urma lucrării de care ne ocupăm, vom adăuga cîteva considerente în legătură cu pătrunderea elementelor turcești în decorația în frescă a monumentelor din Țara Romînească.

După cum ceramica decorativă turcească își atinge apogeul în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și se menține pînă către sfîrșitul secolului al XVII-lea, decorația ornamentală cea mai evoluată și mai reprezentativă din arta feudală romînească este aceea din timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714). Nu numai sub acest aspect, al dezvoltării maxime, putem compara cele două mari epoci, ci mai ales pentru legăturile ce se știe că au existat între arta noastră și cea musulmană. Aceste legături pot fi urmărite mai ales în ornamentică și uneori chiar în compoziție și colorit.

În ce privește ornamentica, se impune de la prima vedere o constatare: în perioadele respective ambele decorații folosesc aproape în exclusivitate motive vegetal-florale. Faptul nu este întîmplător, ci constituie o caracteristică atît a decorației din Țara Romînească cît și a celei turcești rezultată din însăși evoluția, similară în ambele țări, a motivelor ornamentale.

Elementele de bază ale acestei ornamentici vegetale sînt de asemenea comune: garoafa, laleaua, trandafirul, mănunchiul de frunze cu flori se întîlnesc aproape în orice ornament dar de fiecare dată sub un alt aspect și într-o compoziție nouă.

Deosebirea între cele două tipuri de decorație nu constă deci în elementele ce intră în componența lor, ci în modul în care aceste elemente decorative sînt interpretate. Astfel, constatăm că din numărul destul de însemnat de motive împrumutate din decorația turcească, doar cîteva se recunosc ca atare (decorația de pe arhivolta intrării în naos, din biserica mare a mănăstirii Hurez, este exemplul cel mai elocvent), în timp ce marea majoritate sînt integrate total repertoriului decorativ romînesc.

Unul din ornamentele vegetale, de mare circulație și foarte expresiv pentru ceea ce vrem să demonstrăm, prin care putem deci urmări întreaga gamă de aspecte, de la cel comun decorației oriental-musulmane și romînești, la cel specific fiecăreia din aceste două arte în parte este garoafa. Folosită încă de la mijlocul veacului al XVII-lea, într-o tipologie și într-un context decorativ pregnant orientale, ea capătă în decorația brîncovenească un caracter nou. Locul garoafei schematizate, pur decorative, al cărei contur net îi conferă florii o distincție severă, îl ia acum modesta dar gingașa garofiță de cîmp. Diferă și ansamblul compozi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţional din care aceste două tipuri fac parte: în primul caz, aşa cum am mai spus, motivul garoafei apare alături de alte elemente tot orientale, în timp ce în cel de-al doilea caz, compoziţia aminteşte numai pe departe de un oarecare model turcesc.

Analizînd ornamentele compuse cu acest motiv nu numai din punct de vedere al formei ci şi din cel al stilului, ajungem la concluzia că artistul romîn se vădeşte a fi — şi în decoraţie — sensibil la nuanţe şi nu la contraste; desprindem acest lucru din felul în care el ştie să diminueze schematismul liniei mari a compoziţiei prin desenul mărunt şi suplu al detaliilor, să atenueze precisa detaşare a decorului pe fond alb prin subtila armonizare coloristică sau, de asemenea, din modul în care artistul reuşeşte să obţină dintr-un ritm egal şi monoton de curgere în val, unul subtil nuanţat.

Tot în legătură cu motivul garoafei, credem că nu este lipsit de interes să mai adăugăm încă un exemplu ce sprijină tot ideea de mai sus, aceea a adaptării elementelor străine la viziunea artistică a artistului nostru şi apoi a asimilării lor în repertoriul local.

În decorul ceramic turcesc se găsesc o serie de motive vegetale foarte stilizate care, de bună seamă, au intrat o dată cu celelalte în arta noastră. Dat fiind însă, că stilizarea respectivă nu corespundea concepţiei artistului romîn (zugrav sau sculptor), el ori a copiat aceste motive fără să le înţeleagă, ori, ca în majoritatea cazurilor, le-a preschimbat în semne ornamentale ce îşi pierd aproape total asemănarea cu modelul iniţial. Unele dintre aceste interpretări ar putea părea, dacă facem abstracţie de legătura lor cu arta turcească, adevărate creaţii originale întru totul asemănătoare cu cele din arta noastră populară. Ne referim la motivul stilizat al garoafei, văzută din faţă, care ajunge — datorită simplificărilor succesive — să amintească o rozetă ca cele frecvente în arta ţărănească.

În ce priveşte compoziţia şi coloritul, precizăm doar că la noi nu întîlnim decît compoziţii formînd benzi decorative (şi nicidecum compoziţii ce acoperă pereţi întregi ca în arta turcească), iar gama coloristică este compusă în special din « terrae » (de la ocru-galben, prin ocru-roşu la brunul închis) punctate ici şi colo de albastru sau verde.

În concluzie, propriu artei decorative brîncoveneşti este tratarea plastică a motivelor, într-un colorit nuanţat, cu tonalităţi calde şi discret armonizate; compoziţiile în care alternanţa şi repetiţia sînt cele mai frecvente şi ritmul egal, de curgere în val. Discreţia, echilibrul şi măsura — atît în raportul dintre decoraţia ornamentală şi ansamblul figurativ din care aceasta face parte, cît şi în alegerea şi combinarea culorilor — sînt caracteristicile decoraţiei romîneşti spre deosebire de decorativismul dus la limită şi exuberanţa coloristică şi compoziţională a ceramicii turceşti.

Datorită preţioaselor date din text şi mai ales materialului bogat pe care ni-l pun la îndemînă planşele — material cu ajutorul căruia specialiştii romîni pot lămuri o seamă de probleme dintre cele mai importante — lucrarea lui Tahsin Öz despre *Ceramica turcească*, apărută în excelente condiţii grafice, îşi îndeplineşte într-adevăr bine menirea unui catalog de artă.

FLORENTINA DUMITRESCU

SABRI ESAT SIYAVUŞGIL

Karagöz — its history, its characters, its mystical and satirical spirit,
Published by the Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, Istanbul, 1961.

Studiul profesorului Sabri Esat Siyavuşgil, de la Facultatea de Arte din Istanbul, o variantă concentrată a unei lucrări mai ample din 1951 [1], se ocupă îndeaproape de spectacolul de umbre şi păpuşi specific turcesc avînd drept personaj titular pe Karagöz (literal « ochi-negru »). Faptul că, la ora actuală, este cel mai recent studiu consacrat figurii Karagöz, scris de data aceasta de către însuşi un turc, care se ocupă exclusiv, cu seriozitate şi aş spune cu dragoste,

[1] *Karagöz*, publication de la Direction générale de la Presse, Istambul, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de acest gen de spectacole — în timp ce alte lucrări relatează impresii de călătorie în Orient [1] ori îmbrăţişează prezentarea mai vastă a teatrului de umbre şi marionete în genere [2], în care se fac evident menţiuni în trecere şi despre Karagöz-ul turcesc — conferă lucrării în cauză un interes deosebit, rezultat mai ales din caracterul ei analitic, ca şi din căldura cu care e scrisă.

Pentru cercetătorii istoriei teatrului romînesc vechi, lectura cărţii este menită să aducă preciziuni şi amănunte în cunoaşterea mai completă a unei forme de teatru des întîlnită şi familiară (dovadă că denumirea personajului titular devine în limba romînă substantivul comun: un caraghios) şi în ţările noastre [3], în perioada feudalismului, cu certe înrîuriri asupra producţiei originale satirice, asupra jocului nostru popular de păpuşi [4].

Chiar dacă în linii mari lucrurile erau cunoscute, autorul studiului are meritul de a aduce cîteva puncte de vedere noi, demne de luat în consideraţie, atît în ceea ce priveşte originea spectacolului cît mai ales în modul lui divers de desfăşurare. Studiul este alcătuit din trei paragrafe; primul (schiţă istorică) se ocupă de originea jocului Karagöz, ca şi, pe scurt, de evoluţia schemei sale dramatice de-a lungul timpului. Folosind referiri şi uneori chiar aluzii întîmplătoare la teatrul de umbre, culese în literatura arabică, interpretînd anumite imagini care par inspirate din tehnica tipică teatrului de umbre, întîlnite în lucrări poetice foarte vechi, ca şi în baza cercetării riguroase a documentelor turceşti, autorul stabileşte că, în afară de orice îndoială, jocul cu păpuşa folosită ca o umbră proiectată există în Orient cel puţin încă din secolul al XI-lea. Jocul, a cărui origine precisă rămîne necunoscută, pare să se fi născut undeva în Asia şi autorul infirmă vechea susţinere a originii lui chineze pentru a opta pentru cea care arată India şi sfera de cultură indiană drept leagăn al teatrului de umbre. Într-adevăr, în Iava (Indonezia), piesele numite «Wayang», a căror tradiţie poate fi şi astăzi urmărită, combinau reprezentaţia de păpuşi cu cea de umbre proiectate, evident într-o formă foarte arhaică; aceste spectacole aparţineau unor rituri de iniţiere, în care viitorii iniţiaţi nu aveau dreptul de a vedea chiar păpuşa sacră, ci doar umbra ei proiectată pe un perete, mai tîrziu printr-un ecran transparent.

Cît despre preluarea de către turci a jocului, Sabri Esat Siyavuşgil o explică prin caracterul lungă vreme nomad al triburilor turceşti, în primele secole ale mileniului. Larga răspîndire a teatrului de umbre, expansiunea intercontinentală a acestui gen de teatru, corespunde cu era influenţei turceşti în Orient şi trebuie pusă pe seama rolului conducător exercitat de turci în viaţa publică şi culturală din lumea musulmană.

Începuturile teatrului de umbre cunoscut în Turcia sub numele de Karagöz se pierd în nesiguranţa legendelor. Tradiţia orală pretinde că naşterea celor doi protagonişti, Karagöz şi Hagivad, ar fi avut loc pe la 1326—1350, cînd aceştia ar fi trăit cu adevărat la Brusa, unul zidar, celălalt fierar; lucrau împreună, spune legenda, la ridicarea unei moschei începută din ordinul sultanului Orhan, însă, vorbăreţi şi puşi pe glume, împiedicau şi pe ceilalţi lucrători să muncească, astfel că terminarea moscheii întîrzia indefinit. Sultanul, informat, hotărî scurt executarea celor doi, însă, după puţină vreme, se căi de cruzimea lui. Vrînd să-l consoleze şi să-l înveselească, şeicul Küşteri ridică o mică scenă într-un colţ al palatului pe care făcu să joace siluetele a două figuri reprezentînd pe muncitorii executaţi, în acelaşi timp imitîndu-le dialogul comic. Legenda furnizează chiar un detaliu nelipsit de savoare: umbrele proiectate erau pur şi simplu papucii ingeniosului şeic!

Cel de-al treilea paragraf al studiului (spiritul mistic şi satiric al pieselor Karagöz) tratează despre o primă fază — mistică — a jocului, situată prin secolele XIII—XIV; situaţia internă cu totul anarhică în Anatolia — mişcări politice, sociale,

[1] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, 1851, vol. II; Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, 1853, cap. 12.

[2] Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les théâtres d'ombres, histoire et technique*, Paris, 1956; Jeanne Cuisinier, *Le théâtre d'ombres à Kélantan*, Paris, 1957; Gaston Baty, René Chavance, *Histoire des marionnettes*, Paris, 1959 etc.

[3] Primele menţiuni despre « caraghioslicuri » turceşti se găsesc în relatarea festivităţilor legate de nunta domniţei Ruxandra, 1652, în documentul de limbă germană publicat de N. Iorga în *Acte şi fragmente cu privire la istoria romînilor*, I, 1895, p. 208—214.

[4] Lazăr Şăineanu, *Jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karagöz*, Buc., 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

religioase, conflicte interne între dinastii locale şi autoritatea centrală, războaie religioase împotriva Bizanţului — explică în mare măsură o atitudine de resemnare, de dezinteres faţă de bunurile materiale permanent nesigure, retragerea în contemplaţie; misticismul, care sublinia caracterul trecător şi lipsit de însemnătate al existenţei umane, putea să apară ca o filozofie binevenită. Teatrul de umbre a ţinut pasul în această mişcare generală; oricum, marionetele care-şi desenau umbrele pe pînza translucidă exprimau alegoric o dematerializare, păreau o fantasmagorie, o iluzie: cînd lumina care le proiecta se stingea, nu mai rămînea nimic. Totuşi impresia de nemulţumire nu este absentă ci străbate, deşi difuz, aceste producţii în care, de pildă, uneori divinitatea este tratată de la egal la egal, ba chiar i se impută fragilitatea şi precaritatea omenească (p. 30); acest sentiment de revoltă va înlesni şi va alimenta evoluţia spre satiră a teatrului de umbre. Teatrul Karagöz păstrează urme ale unei atitudini de misticism chiar după ce se dezvoltă pe linia satirică şi anume în prolog — « gazel » — în care Hagivad, cînd apare cîntînd în scenă, face invariabil apel la divinitate —, precum şi în epilog.

O interesantă distincţie pe care o face prof. Sabri Esat Siyavuşgil este cea dintre cele două feluri de reprezentaţii Karagöz: una destinată societăţii aristocrate, cu acces la palatul sultanului ori în locuinţele particulare ale înalţilor demnitari imperiali, cealaltă destinată poporului, care se desfăşura sporadic, fie într-o casă modestă a unuia sau altuia, fie în localuri publice, în cafenele. Prima era o reprezentaţie care păstra cu stricteţe toate elementele tradiţionale, simbolurile mistice, substratul literar şi filozofic; cealaltă avea mai degrabă caracterul unei farse burleşti, improvizate, comparabile cu « commedia dell'arte », cu subiect inspirat din viaţa de zi cu zi a oraşului, în care spiritul satiric excela. Această din urmă variantă, fenomen artistic specific popular, a cunoscut, o dată cu dezvoltarea vieţii de cafenea, deci cu posibilitatea de a se adresa unui public constant, o neegalată popularitate, nu numai în capitală ci în toate centrele şi tîrgurile de pe vasta întindere a imperiului otoman.

Teatrul de umbre Karagöz, care a cunoscut o înflorire maximă în secolul al XVI-lea, a continuat să fie ani de zile, pînă în secolul nostru, atracţia principală în timpul festivităţilor care celebrează Ramadanul, ca şi în diverse sărbători populare şi în grădinile-cafenele. La începutul secolului nostru interesul pentru spectacolul Karagöz cunoaşte o intensificare prin iniţiative care ţin de o politică culturală: publicări de piese din repertoriul clasic, de studii şi cercetări privitoare la teatrul de umbre; un ziar satiric împrumută chiar numele atît de popular al lui Karagöz. Se introduc diverse modernizări în tehnica reprezentaţiei. Cu toate acestea, teatrul Karagöz cunoaşte o lentă agonie şi astăzi rareori se mai poate asista la o asemenea, cu totul întîmplătoare, reprezentaţie.

Ceea ce ţine profesorul Siyavuşgil să sublinieze insistent, revenind mereu asupra ideii, este că indecenţa, caracterul licenţios, obscenitatea, atît de des consemnate de aproape toţi călătorii străini, nu sînt caracteristice reprezentaţiilor Karagöz autentice, ci doar un aspect secundar neglijabil. Această apărare este provocată de o reputaţie considerată falsă, la rîndul ei datorată unei greşite şi incomplete informaţii a călătorilor străini care fără îndoială au asistat la spectacole nu în locuri unde teatrul de umbre se reprezenta în mod tradiţional ci în cine ştie ce taverne ordinare. Şi la noi în ţară atît Del Chiaro [1] cît şi Sulzer [2] au rămas profund şocaţi de acest spectacol foarte liber, fără să putem astăzi preciza dacă numai pentru că nu înţelegeau limba şi erau induşi în eroare sau dacă spectacolul propriu-zis era o variantă grosolană importată la noi.

Cît despre evoluţia dramatică a piesei Karagöz ea a fost pare-se foarte lentă; aceleaşi personaje, care i-au asigurat dealtminteri şi popularitatea, într-o distribuţie stereotipă; conflictele, aceleaşi şi ele, intrate în tradiţie. Convenţia se observa strict şi se poate spune că schema mare rămînea neschimbată. Ceea ce se înnoia neîncetat era însă materia care umplea această schemă. Punctul de plecare al piesei era invariabil un fapt autentic, incidente istoriceşte reale au servit adesea drept inspiraţie pentru episoade din piesele

[1] Anton Maria Del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneţia, 1718, cap. III.

[2] F. I. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781, vol. II, p. 402.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Karagöz; de aceea teatrul Karagöz are şi valoarea unei surse de informaţii asupra unor perioade istorice şi în acest sens susţinerile autorului studiului se bazează pe exemple (p. 34—35).

Orice eveniment recent, demn de interes în tîrg, orice măsură nouă luată de autorităţile locale, îşi găsea imediat o reflectare sau măcar o menţiune ironică în piesele Karagöz. Această tehnică a satirei se întîlneşte şi în vorbele măscăriciului nostru popular şi bineînţeles în dialogurile păpuşilor mînuite. « Mici oglinzi ale vieţii reale » (p. 13), aceste spectacole comice, care stîrneau cascade de rîs, erau pline de subînţelesuri. Atacurile sociale erau nenumărate, rezultate din constatarea inegalităţii sociale, a despotismului Seraiului ori al clerului, a necinstei reprezentanţilor puterii, a anarhiei în administraţia publică. Deşi autorul se fereşte de o atitudine fermă şi se complace în impreciziuni în legătură cu obiectivul social al satirei (III), invocînd în mod necritic şi evaziv că în Turcia nu ar fi existat bariere prea însemnate între ţărănime, burghezie, aristocraţie (p. 37), vehemenţa atacurilor şi caracterul lor social şi de clasă sînt evidente.

O ţintă frecventă erau şi cei care exploatau sentimentele de credinţă şi pietate în interes personal, cerşetorii care se pretindeau descendenţii profetului, dervişii, imam-ii, care întreţineau felurite superstiţii. Nici ipocriziile căsniciei, vieţii de familie nu rămîneau neatinse de autorul anonim şi în toate implicaţiile lor dialogurile improvizate demonstrau un ascuţit simţ al observaţiei grefat pe actualitate.

Cum decurgea spectacolul Karagöz? Mica scenă era compusă dintr-o pînză subţire transparentă, luminată din spate şi ornamentată printr-un desen decupat şi puternic colorat, care se urmărea în filigran şi în pîlpîirea lumînărilor crea chiar iluzia mişcării. Acest decor dispărea în sunetele unei muzici de îndată ce apărea Hagivad, tovarăşul nelipsit al lui Karagöz. După ce acesta aducea mulţumiri celui-prea-înalt şi îi implora bunăvoinţa — într-un soi de prolog tradiţional —, era aşteptată apariţia lui Karagöz, îndelung invitat de Hagivad să apară şi a cărui voce se auzea din culise precedîndu-i de cîtva timp intrarea propriu-zisă în scenă. Piesa continua cu dialogurile veşnic în contradictoriu dintre cei doi protagonişti, dintre care Hagivad reprezenta pe omul bine crescut şi cultivat, cu un limbaj preţios şi pedant, presărat cu citate, avînd nenumărate relaţii, un tip calculat, stăpînit, reflexiv şi oportunist, iar Karagöz reprezenta pe omul simplu, spontan, impulsiv, sincer şi vesel, bine intenţionat chiar în încurcăturile pe care le provoacă, întotdeauna cel care plăteşte pentru nemerniciile altora, nereuşind să fugă la timp ori să se dezvinovăţească, ridicol, dar şi cel care avea întotdeauna ultimul cuvînt. Primul simboliza întrucîtva pătura demnitarilor, oligarhia, în timp ce ultimul fără doar şi poate poporul, inimos şi lipsit de apărare. Antagonismul dintre ei reflecta contrastul dintre două moduri de viaţă.

Alături de Hagivad şi Karagöz, o lume variată popula viu şi autentic piesa de teatru (paragraf II: caracterele). Fiecare personaj avea o stare civilă şi o melodie specifică preceda intrarea fiecăruia, astfel încît spectatorul experimentat ştia dinainte cine urmează să apară. Rolul muzicii în crearea atmosferei era cu atît mai însemnat cu cît decorurile lipseau aproape cu totul.

Çelebi, tînărul « dandy », îmbrăcat după ultima modă şi făcînd caz de originea sa nobilă; Tiryaki, stîlp al cafenelei, rareori treaz şi ţinta farselor şi păcălelilor; Zenna, nume sub care apăreau în general personajele feminine, « Messalina » mahalalei; Beberuhi, piticul idiot şi impudic; Baba Himmet, tăietorul de lemne, cu dimensiuni de uriaş şi blîndeţe de miel, cu vorba buruienoasă; Tuzsuz Deli Bekir, arogantul ienicer, a cărui intrare în scenă se anunţa printr-un urlet ca de leu, care stîrnea frică şi teroare şi, în afară de Karagöz, nu era contrazis de nimeni. Acest teribil şi în acelaşi timp comic reprezentant al autorităţii publice, avînd într-o mînă un iatagan ori un pistol enorm, iar în cealaltă o carafă de vin, apărea în final doar pentru a judeca, a condamna la moarte, nu fără a-şi face însă şi « partea leului ».

Alături de aceste personaje, reprezentînd turci aborigeni, apăreau numeroase altele, devenite clasice, a căror creaţie ilustrează că prejudecata inferiorităţii provincialilor nu era de loc neglijabilă. Convieţuirea turcilor cu diverse comunităţi etnice, care-şi păstrau religia, limba, obiceiurile, în cadrul vastului imperiu otoman, a favorizat îmbogăţirea teatrului de umbre cu o multitudine de tipuri de provinciali şi de străini, fiecare cu ocupaţia şi pronunţia caracteristice: arabul, cerşetor ori coţcar, albanezul,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care cînta fals şi nici pînă la zece nu ştia să numere, persanul, vînzător de covoare, bogat, cămătar, lăudăros şi infatuat, armeanul, sluga cu coşul pe braţ, care făcea piaţa, levantinul, grecul din Istanbul, care nu putea rosti pe « ci »... etc. În jocul păpuşilor, în alaiurile ţărăneşti, în mascaradele de carnaval, întîlnite ca forme romîneşti de spectacol popular, erau de asemenea nelipsiţi străinii, în costume distinctive, cu vorba scîlciată, cu profesiuni specifice: turcul, arnăutul, evreul, muscalul etc.; şi sub aspectul tipologiei deci spectacolul Karagöz trebuie asociat cu manifestări romîneşti de teatru popular.

Locul acţiunii pieselor Karagöz reproducea fidel una din « mahalalele » vechiului Istanbul. În legătură cu această formă specifică de viaţă socială, profesorul Siyavuşgil dă o serie de preciziuni interesante, mahalaua, situată în jurul unei moschei, îşi avea şcoala, hanurile, cafenelele, fîntînile, ocazional şi mănăstirea, un « muhtar » (şef), un corp de pompieri propriu şi reprezenta o unitate de viaţă urbană organizată, o comunitate cu o conştiinţă colectivă puternic închegată. Bineînţeles nu era un loc ermetic închis faţă de restul oraşului; oricine putea pătrunde şi era acceptat dacă respecta obiceiurile. Această tradiţională mahala turcească servea drept model pentru scena spectacolului Karagöz şi ea furniza cele mai multe tipuri.

Lucrarea recenzată, cu ilustraţii sugestive şi rare, desenate după păpuşi autentice existente într-o colecţie particulară, dă o vedere completă asupra spectacolului Karagöz. Ori de cîte ori va trebui să analizăm problemele dificile, însă pasionante, ale vechiului nostru teatru popular, aflat în aria influenţei turceşti, ne vom referi fără îndoială şi la lucrarea preţioasă ca informaţie a profesorului Sabri Esat Siyavuşgil.

ANCA COSTA-FORU

NINA VIERU

Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin,
Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960, 167 p.

Exprimîndu-se concentrat, dar reuşind să analizeze în profunzime un număr considerabil din lucrările reprezentative ale lui Frédéric Chopin, Nina Vieru, în prima sa carte, tipărită în limba romînă: *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin*, inaugurează în muzicologia noastră cercetarea aspectului dramaturgic-simfonic al operelor muzicale.

Eleva unui renumit muzicolog sovietic, V. Zuckerman (profesor la catedra de analiza formelor de la Conservatorul din Moscova), autoarea dezvoltă creator cercetarea dramaturgiei creaţiilor muzicale, căreia B. Asafiev i-a dedicat una din lucrările sale fundamentale: *Forma muzicală ca proces*, şi care constituie una din metodele de bază ale muzicologiei sovietice.

Din multilateralitatea problemelor ridicate de dramaturgie, N. Vieru s-a preocupat de o latură mai puţin cunoscută: « corelaţia imaginilor, căile lor de dezvoltare, rezultatele dezvoltării tematico-imagistice, transformarea temelor muzicale », adică, într-un cuvînt, de « dialectica imaginilor muzicale » din creaţiile lui Chopin. Un asemenea punct analitic de vedere presupune constatarea că operele pianistice ale lui Chopin sînt de fapt nişte drame instrumentale, constituite după principiile generale ale gîndirii simfonice. În lucrarea sa, autoarea nu numai că dovedeşte convingător această realitate, dar — şi în aceasta constă meritul ei principal — reuşeşte să definească şi particularităţile, originalitatea dramaturgiei din creaţiile lui Chopin pe care le analizează (sonatele de pian op. 35 şi op. 58 şi baladele op. 21, op. 38, op. 47 şi op. 52). Concluziile la care ajunge prezintă astfel un interes deosebit. Marele compozitor polonez ne este înfăţişat ca un creator autentic al unui tip de dramaturgie, diferit de cel al predecesorilor sau contemporanilor săi. În legătură cu aceasta, am fi dorit să fie mai extinse consideraţiile destinate comparării dramaturgiei lui Chopin cu aceea a altor compozitori reprezentativi din secolul al XIX-lea. Fără să scadă însă cu nimic valoarea concluziilor la care ajunge, autoarea lasă cititorului sarcina de a continua singur asemenea consideraţii, care, pentru a fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

complet elucidate, ar necesita scrierea unei noi lucrări.

Din perspectiva în care privește N. Vieru creațiile analizate, afirmațiile de pildă ale lui Vincent d'Indy despre lipsa oricărui « spirit de construcție și de coordonare a ideilor » [1] din sonatele lui Chopin ne apar false. La d'Indy se poate vorbi de acea concepție « beethovenocentristă », împotriva căreia se ridică I. Sollertinski [2], și după care unii compozitori urmași ai lui Beethoven ar fi niște « corupători » ai tradiției marelui simfonist. A judeca însă toată muzica după schemele formale ale sonatei lui Beethoven înseamnă a nu înțelege că forma însăși este subordonată dramaturgiei, dezvoltării dialectice a temelor-imagini, și că, atunci cînd aceste teme-imagini dezvăluie un conținut nou, se ajunge în mod firesc la un tip nou de schemă a formei. Așa se explică de ce în părțile I din sonatele nr. 2 și nr. 3 de pian de Chopin lipsește tema principală din reexpoziție. Nina Vieru justifică excelent această particularitate a formei prin particularitățile dramaturgiei. Astfel, în *Sonata în si bemol* « ideea principală se epuizase în peripețiile furtunoase ale dezvoltării », fapt care nu mai necesită reluarea ei în reexpoziție. Cu totul altă interpretare capătă această particularitate în *Sonata în si minor*. Ideea principală din ultima sonată de pian a lui Chopin nu este dusă pînă la capăt nici în expoziție, nici în dezvoltare. « Caracterul întunecat al ideii principale, neputința ei de a redobîndi noblețea cavalerească de odinioară, ascunde un adînc dramatism. Acest dramatism este inhibat însă înainte de a se exterioriza » [3].

Nu putem reda aici toată bogăția argumentelor și observațiilor analitice din cartea Ninei Vieru. De altfel, această lucrare, adresată în special muzicienilor dar și melomanilor cultivați, nu poate fi citită și înțeleasă fără consultarea permanentă a partiturilor lui Chopin la care se referă.

Ne oprim însă la o întrebare generală pe care și-ar putea-o pune cititorul la capătul lecturii sale. Metoda de lucru de care s-a servit N. Vieru în cercetarea operei lui Chopin permite oare analiza oricărei alte creații muzicale, de pildă aparținînd școlii franco-flamande sau epocii Renașterii? Nu cunoaștem încă o asemenea aplicare a metodei, foarte adecvată clasicismului, romantismului și continuării acestora în secolul nostru, dar este sigur că încercarea ar trebui să modifice substanțial punctele de vedere, în funcție de caracteristicile operelor analizate, de felul particular în care se manifestă conținutul acestor opere, de modul în care ia naștere și se dezvoltă în acestea imaginea muzicală.

Lucrarea *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin* de N. Vieru pune la dispoziția muzicologilor un instrument de lucru remarcabil pentru cercetarea operelor bazate pe dramaturgia simfonică, constituind una din metodele științifice de investigație ale esteticii muzicale marxist-leniniste. Totodată, numeroase probleme analitice elucidate în această lucrare sînt indispensabile artiștilor interpreți, preocupați să dezvăluie pe baze trainice conținutul operelor marelui compozitor romantic polonez.

ȘTEFAN NICULESCU

[1] VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, vol. II, Paris, 1909, partea I, p. 407.

[2] I. SOLLERTINSKI, *Tipurile istorice ale dramaturgiei simfonice*, în *Probleme de muzică*, 1962, nr. 3, p. 11—14.

[3] Plasat într-un alt punct de vedere, muzicologul polonez JOSEF M. CHOMINSKI, cunoscut exeget al operelor lui Chopin, propune o altă explicație, în legătură cu eliminarea ideii principale din reexpozițiile sonatelor amintite. În studiul său, *Măiestria lui Chopin compozitorul*, publicat în *Analele Chopin*, nr. 2, Varșovia, 1958, p. 233, Josef M. Chominski scrie următoarele: « Ocupîndu-mă în mod deosebit de această problemă într-o lucrare deja publicată în parte, mă voi opri să constat că introducerea temelor de cantilenă, cum este în special cea de-a doua temă din *Allegro*-ul *Sonatei în si minor*, dovedește legăturile incontestabile cu genul esențial al muzicii instrumentale romantice, stilul liric de pian. Aceasta permite să se elucideze concepția reexpoziției la Chopin, la care eliminarea primei teme nu este de loc cauzată de faptul că în cursul dezvoltării această temă devine baza principală de evoluție tematică. Ceea ce decide înainte de toate este tendința de a pune în relief trăsăturile tipic romantice ale operei. Constatăm acest fapt mai ales în *Sonata în si minor*, în care Chopin a utilizat în dezvoltare materia ambelor teme ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION MANOLESCU

Amintiri,

Editura Meridiane, 1962, 288 p. + ilustrații

Apariția unei cărți de amintiri ale unui actor reprezintă totdeauna un prilej de a confrunta ceea ce se știe despre acel actor cu ceea ce aduce inedit cartea. Din acest punct de vedere trebuie arătat că volumul *Amintiri*, de Ion Manolescu, readuce înaintea cititorilor imaginea artistului așa cum l-am cunoscut cu toții: delicat, serios, cu o căldură reținută și o mare dragoste față de profesia căreia i s-a dedicat. Faptele, relatările, datele autobiografice multiple, incluse în acest volum, nu răstoarnă ceea ce publicul știa despre el, nu schimbă optica noastră asupra personalității sale, ci umplu unele perioade care erau mai puțin cunoscute și ajută la crearea unui portret mai complex, mai precis conturat. Privit sub acest aspect, volumul este o bună bază pentru scrierea unei viitoare monografii.

O carte de memorii este însă totodată și un prilej de a verifica în ce măsură ea este cronica unei epoci, sau se mărginește a fi o oglindă a vieții personale a celui care a scris-o. Din acest punct de vedere trebuie spus că autorul, cu o modestie remarcabilă, se retrage adesea din primul plan al povestirii, făcînd loc unui lung șir de amintiri despre alți fruntași ai teatrului nostru, de la Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Paul Gusty, Al. Davila, pînă la actorii contemporani G. Storin, Aura Buzescu și alții. În paginile cărții întîlnim de asemenea și calde evocări ale unor personalități culturale din țara noastră ca G. Enescu, Liviu Rebreanu, sau ale unor neuitați maeștri ai scenei românești ca Aristide Demetriade, Tony Bulandra, Maria Ventura etc. O asemenea alcătuire a materialului autobiografic este urmarea logică a opiniei actorului asupra teatrului. Potrivit acestei opinii, « teatrul trebuie să se apropie cît mai mult de viață, oglindind-o just în aspectele ei cele mai diverse, cele mai caracteristice » (p. 240). Obligația aceasta revine și cărților despre teatru, monografiilor, amintirilor; de aceea într-o carte despre viața unui actor trebuie să se răsfrîngă cît mai mult din viața generală a teatrului. Ion Manolescu își impune singur acest principiu: pentru acest motiv cartea sa depășește valoarea unei simple povestiri la persoana I și ajunge să aibă calitatea unui izvor de informații util pentru cunoașterea perioadei moderne a teatrului românesc.

Concepția de viață a actorului este exprimată cu conciziune chiar în primele pagini: « Viața e muncă și luptă: muncă cinstită și luptă onestă » (p. 13). Consecvent acestui principiu, Ion Manolescu duce lupta pentru afirmare încă din cei dintîi ani ai carierei. Nu era vorba de triumful unei vanități sau al unui pseudotalent, ci de trecut peste o anumită neîncredere a doi din stîlpii teatrului românesc de la începutul acestui veac. Deși trecuse cu succes examenul de absolvire la Conservator în 1906, este privit cu oarecare răceală de Paul Gusty și Al. Davila, care-i pun sub semnul întrebării posibilitățile fizice de a se afirma în teatru. Mai tîrziu îi cucerește pe amîndoi prin seriozitate, putere de muncă, pasiune și talent.

Ion Manolescu luptă pentru înființarea Sindicatului artiștilor în 1919, luptă cu impresarii și cu inerția publicului burghez, luptă pentru promovarea realismului și pentru un teatru de calitate în companiile la care a participat. Niciodată însă nu se abate de la crezul său. Într-o carieră caracterizată printr-o febrilă activitate artistică, actorul cunoaște și multe satisfacții: creează roluri de mare valoare, formează zeci de elevi, devine un actor prețuit și îndrăgit de mii și mii de spectatori.

Elev al lui Nottara, Ion Manolescu joacă în tinerețe alături de Aristizza Romanescu, iar mai tîrziu alături de Petre Sturza și Petre Liciu. Lîngă acești maeștri actorul învață nu numai *ce este* talentul, dar și *cum trebuie el cultivat*, cum trebuie dublat cu temeinice studii de specialitate atît în școli, cît și ulterior, de-a lungul carierei. Cele deprinse de la înaintași și verificate prin propria experiență le-a transmis la rîndu-i, cu generozitate, tinerilor pe care i-a pregătit la Conservator, ca profesor, timp de douăzeci de ani. Pînă la sfîrșitul vieții, Ion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manolescu nu a obosit repetînd: « Astăzi, noțiunea de actor fără cultură este un non sens. (...) Actorul trebuie să citească literatură și critică literară, filozofie, sociologie și psihologie, după cum pentru rolurile de epocă trebuie să citească istorie și memorii; într-un cuvînt tot ceea ce are legătură cu viața, pentru că, în ultimă analiză, arta actoricească este interpretarea și redarea vieții » (p. 87—88). Pînă la sfîrșitul vieții, actorul nu a încetat să adreseze tinerilor îndemnul la seriozitate și adîncime în munca de creație, îndemn pe care el însuși nu l-a pierdut vreodată din vedere: « Nu lucra niciodată în grabă și, mai ales, nu-ți spune niciodată nenorocitul cuvînt *las-că mă descurc eu !* Improvizația este încă unul din mijloacele caracteristice diletantului. Actorul trebuie să construiască totul pe un studiu aprofundat » (p. 89).

Repertoriul lui Ion Manolescu a cuprins roluri extrem de variate, atît în piese din fondul de aur al dramaturgiei universale, cît și într-o serie de piese, modeste ca valoare, din teatrul modern. Printre cele mai de seamă realizări actoricești ale sale se pot cita: Karenin din *Anna Karenina* și Feodor Protasov din *Cadavrul viu*, de Tolstoi, Oswald din *Strigoii* și Dr. Rank din *Nora*, de Ibsen, Don Salluste din *Ruy Blas*, de V. Hugo, Richard din *Richard al III-lea* și Hamlet, din tragedia cu același nume, de Shakespeare etc. Acestui ultim rol actorul a încercat să-i dea o interpretare personală, lipsită de « declamație și poză », o interpretare actuală, bazată pe ideea că în *Hamlet* « singurul lucru de epocă e costumul. Zbuciumul sufletesc și stările prin care trece sînt profund și etern omenești, valabile astăzi ca și ieri, ca și mîine » (p. 209). Efortul actorului, după propria-i mărturisire, a mers spre sublinierea acelor trăsături care-și găseau corespondență în contemporaneitate și care fac din Hamlet un personaj profund uman: « m-am străduit să-l joc *omenește*, să-l redau așa cum l-am înțeles — un suflet ales, revoltat, frămîntat, chinuit » (p. 210).

Anii de după Eliberare i-au prilejuit lui Ion Manolescu contactul cu piesele sovietice și cu noua dramaturgie romînească, realist-socialistă. Creațiile ultimilor ani, ca Satin din *Azilul de noapte* și Ivan Kolomiițev din *Cei din urmă*, de Gorki, meșterul din *Argilă și porțelan*, de A. Grigulis, profesorul din *Student în anul III*, de Borozina și Davidzon, inginerul Jemănar din *Cetatea de foc*, de M. Davidoglu, și altele, au impresionat prin prestanță, sobrietate și noua viziune asupra interpretării, rod al reîntîlnirii actorului cu teatrul, văzut de data aceasta ca factor al revoluției culturale. Reacția artistului în momentul revenirii în teatru este notată cu cuvinte simple, sugestive: « Sînt rechemat în septembrie 1948 în cadrele Teatrului Național din București ! (În 1940 actorul fusese pensionat pentru « limită de vîrstă » — *(n.n.)*. Primesc vestea cu emoția unui debutant — pășeam doar într-o lume nouă ! » (p. 255).

Ion Manolescu nu a fost numai un talent, ci un actor cu opinii interesante asupra artei, literaturii și legăturilor acestora cu viața. În cartea sa, *Amintiri*, se întîlnesc adesea pasaje de analiză a unor roluri, sau considerații literare asupra pieselor originale, a traducerilor, a stilului, care vădesc competența și siguranța unui lector avizat. Iată enunțată succint menirea scriitorului realist: « să selecționeze, să filtreze realitatea, înlăturînd tot ce este de prisos, fără a pierde însă nimic din fondul adevărat și profund omenesc al vieții » (p. 182).

Opinia sa asupra actului de creație scenică izvorăște din conceperea teatrului ca artă colectivă, în care individualitatea are un mare — dar nu exclusiv — rol. Principiul colaborării actor-regizor este recomandat cu stăruință de Ion Manolescu. Actorii sînt sfătuiți « să-și compună singuri personajul și numai după aceea să primească sugestiile regizorului, în măsura în care li se par binevenite. (...) Nici regizor dictator, nici actori principial recalcitranți, ci o colaborare strînsă, în care și unii și ceilalți să dea tot ce pot da, pentru a realiza o cît mai bună interpretare » (p. 138). El dă un admirabil exemplu de conlucrare în acest sens cu Tony Bulandra, de la care a primit indicații regizorale deosebit de prețioase.

Volumul *Amintiri* se încheie cu un capitol în care autorul, adresîndu-se tinerilor ucenici ai scenei, le pune în față pilda marilor înaintași. În acest capitol Ion Manolescu face portretele lui C. I. Nottara, Petre Liciu și Iancu Petrescu, subliniind trăsăturile proprii artei interpretative a acestor trei actori atît de deosebiți. Cartea este prefațată de Tudor Teodorescu-Branișteși are un număr de 26 ilustrații reprezentîndu-l pe Ion Manolescu la vîrste diferite, sau în cîteva din cele mai izbutite creații.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-un interviu publicat în *Romînia liberă* în decembrie 1955, Ion Manolescu susţinea ideea artei puse în slujba poporului şi vorbea despre rolul cetăţenesc al artistului în societate. În articolul amintit se poate citi: « Artistul, sau mai bine zis artistul-cetăţean — şi un adevărat artist nu poate fi decît artist-cetăţean — trebuie să slujească cu credinţă poporul căruia îi aparţine » (p. 284). Ideea aceasta i-a călăuzit actorului paşii toată viaţa. Într-adevăr Ion Manolescu a fost un artist-cetăţean, însufleţit de idei înaintate asupra artei şi teatrului. Fidelitatea faţă de crezul exprimat şi-a dobîndit în anii regimului de democraţie populară cea mai înaltă confirmare: acordarea titlului de « artist al poporului ».

MIHAI FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

Probleme comune ale picturii murale medievale din Transilvania şi Cehoslovacia, aşa cum rezultă din studiile publicate în revista Umění

Binecunoscută cercetătorilor de artă din ţara noastră, revista *Umění*, editată de Institutul de istoria artei din Praga, este, într-adevăr, o nepreţuită sursă de informaţii asupra istoriei artelor din Cehoslovacia, o remarcabilă colecţie de studii asupra principalelor momente ale creaţiei artistice locale şi, totodată, asupra unora dintre cele mai reprezentative opere de artă universală păstrate în muzeele de artă cehoslovace.

Pentru istoricul de artă romîn, colecţia de studii din revista *Umění* are o dublă importanţă: pe de o parte i se oferă posibilitatea de a cunoaşte căile de dezvoltare ale artei cehoslovace, în diferite epoci, pe de altă parte i se deschid perspective noi asupra relaţiilor artistice existente, încă din vremuri îndepărtate, între ţara noastră şi Cehoslovacia. Astfel, devine tot mai evident că, în special pentru înţelegerea multor aspecte artistice din Transilvania medievală, a căror geneză şi identitate nu au fost încă precizate, studierea temeinică a artei din Boemia şi Slovacia este cu deosebire necesară. În fiecare dintre principalele epoci artistice — romanic, gotic, renaştere, baroc — pot fi sesizate similitudini, uneori foarte frapante, care nu pot fi explicate decît în temeiul unor strînse relaţii dintre cele două ţări, relaţii care au favorizat schimbul de meşteri şi de forme artistice.

Desigur că, principalul factor care a facilitat schimburile artistice dintre Slovacia şi Transilvania a fost faptul că pentru o perioadă destul de largă cele două ţări au făcut parte din regatul maghiar. Dar dincolo de această împrejurare istorică, vor trebui găsite şi altele pentru a explica de justeţe complexitatea relaţiilor artistice aşa cum rezultă deocamdată doar în confruntarea materialului ilustrativ.

Aspecte comune în arta celor două ţări pot fi urmărite atît în arhitectură (de notat, între altele, frecvenţa planului central într-o anume perioadă a romanicului), cît şi în sculptură (înainte de toate trebuie amintită aici statuia ecvestră a sfîntului Gheorghe, executată pentru oraşul Praga de fraţii Martin şi Gheorghe din Cluj), dar ele apar cu deosebire în pictura murală.

Este binecunoscut faptul că, pentru mai multe secole, Slovacia s-a aflat sub influenţa artei bizantine, influenţă concretizată, între altele, în numeroase ansambluri de pictură murală cu evidente amprente bizantine. Contopind, într-o originală sinteză, elementele de origine bizantină cu cele de origine romanică, artiştii slovaci au realizat, cu timpul, opere în care, în primul rînd, surprinde rusticizarea, caracterul popular al exprimării. În Transilvania, în împrejurări istorico-sociale asemănătoare, evoluţia picturii murale este, în linii mari, aceeaşi, rezultatele fiind izbitor de apropiate, dacă nu în detalii, în orice caz în spiritul general al creaţiei.

În articolul intitulat *Nástěnné malby v Kostele Narození P. Marie v Písku* (Picturile murale din biserica sf. Maria din Písek) (*Umění*, V, 1957, nr. 2, p. 117—131), Karel Stejskal subliniază sinteza bizantino-romanică care s-a operat în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceste picturi, datînd de la începutul secolului al XIV-lea (1320). Fără să aibă un echivalent transilvănean evident, picturile de la Písek atrag atenţia prin spiritul popular, comun multor picturi murale din Transilvania timpului. Acest fenomen de provincializare a picturii murale romanico-gotice în secolele XIII—XIV are o arie largă în Europa, dar în Slovacia şi Transilvania se individualizează prin puternica prezenţă a elementelor de tradiţie bizantină. Dacă în unele cazuri, prezenţa elementelor de tradiţie bizantină în pictura murală slovacă se explică prin simpla dăinuire a unor forme curente în secolele XI—XII, dacă, în alte cazuri, ca la mănăstirea cavalerilor Ioaniţi din Strakonice (V. Dvořaková — A. Merhatuová — Livorová: *Nástěnné malby Johanitske Komendy ve Strakonicích*, în *Umění*, IV, 1956, nr. 4, p. 273—304), importul unor anumite scheme iconografice bizantine se datoreşte legăturilor directe ale Ioaniţilor cu Orientul ortodox (pînă în 1306 centrul ordinului a fost în insula Rhodos), nu trebuie subestimată nici influenţa ţărilor ortodoxe învecinate, Transilvania, Maramureşul cu deosebire, fiind printre acestea. (Este binecunoscută activitatea ctitoricească a cnejilor maramureşeni în secolul al XIV-lea, una dintre principalele lor fundaţii, mănăstirea sf. Mihail din Peri, fiind situată dincolo de Tisa.)

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea elementele comune — iconografice şi stilistice — se înmulţesc în pictura murală slovacă şi transilvăneană, de astă dată în special pe fondul picturii romanico-gotice.

Astfel ciclul legendelor biblice din biserica sf. Maria din Staré Plzen, datat în 1391 (Karel Stejskal: *Christologický cyklus v Kostele narození P. Marie ve Starém Plzenci*, în *Umění*, IV, 1956, nr. 3, p. 187—199) reţine prin caracterul popular al tratării, prin schemele deosebit de simple şi sugestive, amintind de ciclul sfintei Margareta din biserica reformată din Mugeni (raion Odorhei).

Un studiu deosebit de important, care aruncă o lumină revelatoare asupra picturilor murale slovace din zona Goemoer-Malohont este cel semnat de V. Dvořaková - P. M. Fodor - K. Stejskal: *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Gemerské a Malohontské* (Sur l'évolution de la peinture murale du moyen-âge dans la région de Goemoer et de Malohont) (*Umění*, VI, 1958, nr. 4, p. 325—363, rezumat francez, p. 423—424). Bazat pe cercetări efectuate în 1956, studiul amintit prezintă un număr destul de mare de monumente, subliniind că, datorită condiţiilor istorice, acestea formează un grup relativ omogen. Asemenea multor biserici transilvănene, bisericile din zona Goemoer — Malohont sînt construcţii simple de ţară, cu cor pătrat, boltit în muchii, şi nave cu plafon de lemn. Fiind vorba despre o regiune minieră, aici s-au aşezat, alături de slovaci şi maghiari, colonişti germani, italieni şi chiar flamanzi, ceea ce explică, pînă la un anume punct, diversitatea elementelor care se întîlnesc — într-o viziune simplificată — în pictura murală locală. Cele mai vechi picturi, datînd de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, fac trecerea de la romanic la gotic, ciclul Margaretei din Antiochia (biserica din Šivetice) fiind exemplul cel mai reprezentativ.

O a doua epocă, desfăşurată între anii 1360 şi 1370, este cea a influenţelor italiene, cînd coloritul capătă un relief cu totul remarcabil (picturile bisericilor din Kraskovo şi Rimavská Baňa). Către sfîrşitul secolului al XIV-lea — la Chyžné şi Rakoš — stilul se simplifică, expresia devine mai încordată. Ultima epocă — a doua jumătate a secolului al XV-lea — este martora eforturilor artiştilor locali de a exprima cît mai accentuat mişcarea, intensitatea sentimentului dramatic, fapt evident în picturile menite să întregească decoraţia deja existentă a bisericilor din Kraskovo, Štítník şi Rybník.

Deosebit de preţios pentru cunoaşterea picturii murale medievale din Slovacia, studiul amintit este deopotrivă important prin perspectivele pe care le deschide asupra relaţiilor artistice cu Transilvania, atestînd că, într-o anumită perioadă, trebuie să fi existat schimburi curente de meşteri.

În iconografie trebuie subliniată frecvenţa legendei lui Ladislau cel Sfînt în bisericile slovace, unde, ca şi în Transilvania, la Ghelinţa, Mugeni, Dîrju, ciclul său se desfăşoară pe peretele nordic al navei (Kraskovo, Rimavská Baňa, Rakoš). La acestea se adaugă Velka Lomnica (conform articolului *Zprava o průzkumu středověcých nástěnných maleb na slovensku*, de Josef Krása, în *Umění*, III, 1960, nr. 3, p. 306—309).

Un alt element iconografic particular comun celor două ţări în această epocă este legenda sfintei Margareta (biserica romano-catolică Sv. Markéty din Šivetice în Slovacia, bisericile reformate din Mu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

geni şi Ghelinţa în Transilvania). (Desigur repertoriul iconografic comun nu se reduce la atît. Fără să ne referim la temele iconografice de bază, în mod firesc comune, trebuie amintite ciclurile Ecaterinei de la Jaklovce şi Drăuşeni, frecventa reprezentare a sfîntului Cristofor, popularitatea « fecioarelor capitale »: Ecaterina, Barbara şi Margareta.)

Uneori, se pot constata compoziţii iconografice aproape identice ca în cazul picturilor murale (sfîrşitul secolului al XIV-lea) de pe peretele nordic al bisericii din Rakoš, care, la fel ca la biserica reformată din Mugeni — tot pe peretele nordic — prezintă o Judecată de apoi în două registre, cu o compunere izbitor de asemănătoare, deasupra căreia se desfăşoară legenda sfîntului Ladislau (la Mugeni se interpune un registru cu legenda Margaretei din Antiochia).

Dar, mai importante, mai definitorii decît elementele iconografice comune sînt identităţile de stil şi recuzită care pot fi descifrate în excelentul material ilustrativ care însoţeşte studiul de care ne ocupăm.

Elemente de costum identice se întîlnesc în ciclul sfîntului Ladislau de la Mugeni şi Kraskovo (coifuri conice cu colane de zale), Mugeni şi Rimavská Baňa (căciuliţele cumanilor). De remarcat, de asemenea, prezenţa cailor rotaţi în pictura de la Rimavská Baňa. Caii rotaţi apar frecvent în arta transilvăneană din secolul al XIV-lea. Calul sfîntului Gheorghe din statuia ecvestră realizată de Martin şi Gheorghe din Cluj este rotat, de asemenea caii din friza lui Ladislau de la Mugeni şi Dîrju, dovedind că şi în materie cabalină există modă.

Motivul calului privind în sus, într-o atitudine amuzant contemplativă, se întîlneşte deopotrivă în friza lui Ladislau de la Ghelinţa şi cea de la Rimavská Baňa (1360—1370).

O asemănare frapantă este între pictura italienizantă de la Kraskovo şi cea de la Tileagd — pictura exterioară. Figura maicii domnului (peretele nordic al bisericii evanghelice din Kraskovo) seamănă pînă la identitate cu figura de sfîntă de pe peretele sudic — exterior — al bisericii reformate din Tileagd. Construcţia figurii, ochii codaţi, întreaga concepţie a execuţiei acestor picturi trădează nu numai o formaţie asemănătoare, dar şi o filieră identică.

Datînd din al treilea sfert al secolului al XIV-lea, figurile de apostoli din biserica din Chyžné sînt deosebit de apropiate ca execuţie cu cele din altarul bisericii din Strei. Aceeaşi înţelegere a liniei, aceeaşi compoziţie a figurilor, aceiaşi ochi, aceeaşi gestică — dincolo de unele nuanţări diferite — sînt tot atîtea motive pentru a căuta aici dacă nu un schimb direct, cel puţin o sursă comună. La biserica evanghelică din Rybník se păstrează cîteva fragmente de pictură murală — datînd de la sfîrşitul secolului al XIV-lea, care amintesc ca factură şi tipologie pe cele din nava bisericii din Vlaha. În scena « Plîngerea lui Isus », evanghelistul Ion este înfăţişat cu figura sprijinită în palmă şi cu o carte în mînă, întru totul asemănător cu cel de la Vlaha din cor (scena Răstignirii). (Asemănarea este şi tipologică, desenul este însă mai liber, mai dezordonat la Rybník.)

Atitudini aproape identice, acelaşi drapaj, acelaşi mod de a construi forma din degradeuri de culoare se regăsesc în picturile bisericii evanghelice din Rimavská Baňa (sf. Barbara) şi bisericii fortificate din Nemşa (sf. Ecaterina), primele databile către sfîrşitul secolului al XIV-lea, ultimele la începutul secolului următor.

Pentru a doua jumătate a secolului al XIV-lea se pot consemna în plus ca elemente comune: careul patrulob ca mod de înscriere a figurilor sau doar ca element ornamental (Chyžné, Rákoš — Sînt-ana pe Mureş, biserica reformată din Turda Veche), un anume tip de vestă feminină (Chyžné, Rákoš — Ghelinţa, Chilieni, Sînt-ana pe Mureş).

Din această epocă este de semnalat şi asemănarea dintre pictura bisericii din Levoča şi cea din corul bisericii din Malincrav, asemănare care priveşte cu deosebire construcţia figurilor, tipologia, gestica şi concepţia compoziţională, dovedind cu prisosinţă o ambianţă artistică identică.

Pentru secolele Renaşterii articolele prof. Jaroslav Pešina (*Renesanční malírska výzdoba Kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Vita v Praze* — Pictura de Renaştere a capelei sf. Sigismund din domul sf. Vitus din Praga, în *Umění*, II, 1954, nr. 3, p. 240—262; *Skupinový portret v českém renesančním malírství* — Portrete votive în pictura de Renaştere cehă, în *Umění*, II, 1954, nr. 4, p. 269—294) sînt deosebit de utile, deşi problematica abordată este destul de specială. Se cuvin semnalate aci elementele comune — de arhitectură şi respectiv de costum — prezente în proiectele de pictură pentru capela sf. Sigismund (maestru anonim din Augsburg — 1541) şi în Gradualul literaţilor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păstrat la biserica sf. Havla din Praga (1576) pe de o parte şi pictura murală a prăvăliei din Sibiu (1631) pe de altă parte. Fenomenul artistic care poate fi sesizat în aceste similitudini s-a desfăşurat între graniţe largi, cuprinzînd întreaga Europă Centrală dar, cunoscînd rolul jucat de Praga în această vreme, ca centru politic imperial, ca centru artistic totodată, pare firesc să fie căutat aici nodul iradierilor către zonele apropiate, cu fond cultural asemănător dar mai puţin dezvoltate.

Desigur că relaţiile care se pot stabili între picturile murale dintre cele două ţări de-a lungul secolelor nu se reduc numai la atît. Exemplele date sînt în exclusivitate bazate pe materialele publicate în revista *Umění* şi este de presupus că numărul lor va putea fi sporit considerabil dacă cercetările îşi vor propune în viitor rezolvarea acestei pasionante probleme. Cu acelaşi folos vor putea fi urmărite problemele relaţiilor în domeniul arhitecturii, sculpturii, artelor decorative, întregindu-se astfel un capitol încă necunoscut din istoria cultural-artistică a popoarelor romîn şi cehoslovac.

VASILE DRĂGUŢ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI ÎN CURSUL ANULUI 1962

ACAD. G. OPRESCU, *Goethe şi geniul popular*, publicat în S.C.I.A., nr. 1/1962.

ACAD. G. OPRESCU, *Grigorescu şi societatea vremii sale.*

ACAD. G. OPRESCU, *Arta românească în contextul artei balcanice* (comunicare ţinută la data de 9 iulie 1962, în cadrul Colocviului de civilizaţii balcanice).

SECŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ŞI ETNOGRAFIE

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Atlasul etnografic al Romîniei (Probleme în legătură cu obiectul, metoda şi organizarea muncii).*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Substrate în ceramica populară românească.*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Un centru necunoscut de ceramică din Banat: Lăpuşnicul Mare.*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Un centru necunoscut de ceramică roşie nesmălţuită din Maramureş: Săcel.*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Ceramica de mînă din suluri de lut.*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Portul popular din valea Almajului.*

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Unelte şi instalaţii de industrie casnică textilă pe valea Bistriţei* (capitol pentru Monografia Bicaz).

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Suprapunerile etnice.* Comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.

FLORESCU, FLOREA BOBU, *Ceramica lucrată cu mîna pe roata suport de pe valea superioară a Mureşului.*

MAIER, RADU OCTAVIAN, *Aspecte etnografice la firşeroţii din Peninsula Balcanică* (sub tipar).

MAIER, RADU OCTAVIAN, *Elemente noi de viaţă ale ţăranilor din G.A.C. (reg. Dobrogea).*

MAIER, RADU OCTAVIAN, *Oglindirea problemelor de antropologie în revista « Sovetskaia Etnografia »* (comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.).

MAIER, RADU OCTAVIAN, *Locuinţa şi elemente de artă populară la romînii din Peninsula Balcanică.*

MAIER, RADU OCTAVIAN, *Elemente noi în viaţa satului* (comunicare la Sesiunea Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.).

MIRONESCU, N. AL., *Cămaşa ciumii, o practică de medicină magică azi dispărută.*

MIRONESCU, N. AL., *Viticultura la romîni*: a) introducere, b) prezentarea zonei viticole Huşi.

MIRONESCU, N. AL., *Jucării şi figurine populare.*

MIRONESCU, N. AL., *Trei pictori populari din valea Almajului.*

MIRONESCU, N. AL., şi R. O. MAIER, *Elemente noi în viaţa satului* (comunicare la Sesiunea Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.).

MIRONESCU, N. AL., *Problema alimentaţiei ţăranului romîn în secolul al XIX-lea* (comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.).

MIRONESCU, N. AL., *Referat privitor la chestionarul atlasului etnografic ungar.*

MUREŞANU, LUCIA, *Folclorul muncitoresc din Reşiţa.*

MUREŞANU, LUCIA, *Unele probleme teoretice ale artei populare.*

MUREŞANU, LUCIA, *Raport asupra studiului etnografiei clasei muncitoare.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUREŞANU, LUCIA, *Contribuţii la istoria mişcării artistice de amatori la muncitorii din Reşiţa.*

OŢETEA, GEORGETA, *Metalul în arta decorativă contemporană.*

PETRESCU, PAUL, *Imaginea soarelui în arta populară.*

PETRESCU, PAUL, *Unele probleme privind elaborarea atlaselor etnografice din Europa centrală.*

PETRESCU, PAUL, *Arhitectura populară moldovenească din Muzeul satului.*

PETRESCU, PAUL, *Arhitectura de piatră din regiunea Hunedoara* (comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.).

PETRESCU, PAUL, PAUL H. STAHL, *Zone de arhitectură populară din Maramureş* (comunicare la Sesiunea Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.).

PETRESCU, PAUL, *Construcţii ţărăneşti din Vîlcea.*

STAHL, PAUL H., *Din istoria tehnicilor de construcţie ţărăneşti.*

STAHL, PAUL H., *Soarele şi luna în decorul artei populare romîneşti din secolul al XIX-lea.*

STAHL, PAUL H., *Evoluţia bordeielor din Ţara Romînească în secolul al XIX-lea* (comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.).

STAHL, PAUL H., PAUL PETRESCU, *Case ţărăneşti din Hunedoara* (comunicare la Sesiunea Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.).

VLĂDUŢIU, IOAN, *Păstoritul, agricultura, pescuitul şi vînătoarea, plutăritul pe valea Bistriţei* (capitol pentru Monografia Bicaz).

VLĂDUŢIU, IOAN, *Despre atlasul istorico-etnografic al poporului rus.*

VLĂDUŢIU, IOAN, *Păstoritul mocanilor bîrsani.*

VLĂDUŢIU, IOAN, *Rezultatele africanisticii sovietice şi problema rasială.*

VUIA, ROMULUS, *Aşezările pe valea Bistriţei.*

VULCĂNESCU, ROMULUS, *Păstoritul în zona Mehedinţilor.*

VULCĂNESCU, ROMULUS, *Lucrări artistice în metal, lemn şi os, pe valea Almajului.*

VULCĂNESCU, ROMULUS, *Podoabe de gît la romîni şi unele grupuri de minorităţi din Transilvania* (comunicare la Sesiunea Filialei Academiei R.P.R. din Cluj).

VULCĂNESCU, ROMULUS, *Tipuri arhaice de stîni la romîni* (comunicare la Sesiunea Centrului de antropologie al Academiei R.P.R.).

VUICĂNESCU, ROMULUS, MUREŞANU LUCIA, *Referat asupra atlasului etnografic polonez.*

SECTORUL DE ARTĂ MEDIEVALĂ

CHIHAIA, PAVEL, *Date noi în legătură cu pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab şi ale familiei sale.*

CHIHAIA, PAVEL, *Portretele votive din biserica lui Neagoe din Curtea de Argeş.*

CHIHAIA, PAVEL, *Monumente de artă feudală din Curtea de Argeş, Cîmpulung Muscel şi Tîrgovişte.*

DRĂGUŢ, VASILE, *O pictură murală laică în Sibiu la 1631* (publicat în S.C.I.A., nr. 1/1962).

DRĂGUŢ, VASILE, *Contribuţii privind pictura medievală din Transilvania.*

DRĂGUŢ, VASILE, *Picturi murale anterioare în Transilvania medievală.*

DRĂGUŢ, VASILE, *Biserica din Leşnic.*

DUMITRESCU, FLORENTINA, *Elemente populare în arta feudală din Moldova secolelor XV–XVI.*

LĂZĂRESCU, EMIL, *Despre Nicodim, întemeietorul Vodiţei şi Tismanei.*

MUSICESCU, MARIA ANA, *Portretul laic brodat în pictura medievală romînească* (publicat în S.C.I.A., nr. 1/1962).

NASTASE, DUMITRU, *Originea acoperişurilor articulate moldoveneşti din vremea lui Ştefan cel Mare.*

ULEA, SORIN, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti.*

SECTORUL DE ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

BOGDAN, RADU, *Specific naţional şi social în opera lui Ion Andreescu.*

PROF. BREAZU MARCEL, MIRCEA POPESCU, *Dialectica materialistă şi teoria valorii esteticii.*

CHIHAIA, PAVEL, *Două vechi autoportrete din Ţara Romînească.*

FRUNZETTI, ION, *Tematica militantă în gravura tinerilor din R.P.R.* (publicat în S.C.I.A., nr. 2/1962).

FRUNZETTI, ION, *Estetica portretului în pictura romînească din secolul al XIX-lea.*

PAVEL, AMELIA, *Momente în critica de artă romînească dintre 1900 şi 1916.*

POPESCU, MIRCEA, *Artiştii plastici romîni, literele H–K* (pentru dicţionarul enciclopedic romîn).

POPESCU MIRCEA, AMELIA PAVEL, *Repertoriu bibliografic al studiilor şi articolelor despre artă, apărute în perioada 1944–1961.*

SECŢIA DE TEATRU ŞI MUZICĂ

ALTERESCU SIMION *Afirmarea conceptului de regie în teatrul romînesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea* (publicat în S.C.I.A., nr. 2/1962).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ALTERESCU, SIMION, *Specificul artei teatrale și obiectul istoriei teatrului.*

ALTERESCU, SIMION, *Rendezö, Dráma, Szinház — A művésteti Szakstervezetek Szövetsége — Szinházmüveszeti Szakosztályának, Kiskönyvtára.* Culegere de studii (publicată la Budapesta, Szinháztudományi Intézet, 1962).

ALTERESCU, SIMION, *Regia și teatrul romînesc la începutul secolului al XX-lea* (pentru *Tratatul de istoria teatrului în Romînia*, vol. II).

ALTERESCU, SIMION, *Arta actorului la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. II).

COSTA-FORU, ANCA, *Genul eroic în dramaturgia romînească din prima jumătate a secolului al XIX-lea* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol II).

FLEGONT, OLGA, *Evoluția formelor teatrale arhaice la sfîrșitul mileniului I e.n.* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I).

FLEGONT, OLGA, *Țurca sau Brezaia. Alaiurile țărănești de mascaradă* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I).

FLEGONT, OLGA, *Critica ipotezelor asupra originii Călușului.*

FLOREA, MIHAI, *Dramaturgia Unirii* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. II).

FLOREA, MIHAI, *Introducere la capitolul «Începuturile teatrului cult în țările românești»* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I).

GÎTZĂ, LETIȚIA, *Arta interpretativă în prima jumătate a secolului al XIX-lea* (colaborare externă).

IANCSO, ELEMER, *Istoria teatrului minorității naționale maghiare din Transilvania pînă la 1848* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I) (colaborare externă).

KÓCSIAN, LASZLO, *Forme teatrale populare maghiare în Transilvania* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I) (colaborare externă).

KRASSER, HARALD, *Forme teatrale populare și istoria teatrului minorității naționale germane din Transilvania pînă la 1848* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I). Colaborare externă.

MANCAȘ, MIRCEA, *Repertoriul de traduceri și localizări în prima jumătate a secolului al XIX-lea* (pentru *Tratatul de istoria teatrului*, vol. I). Colaborare externă.

NĂDEJDE, LELIA, ANA MARIA POPESCU, *Societatea dramatică de la 1877* (pentru vol. II al *Tratatului de istoria teatrului în Romînia*).

FONI, FERNANDA, *Apariția formelor instrumentale și de cameră în arta muzicală românească* (publicat în *S.C.I.A.*, nr. 2/1962).

VOICANA, MIRCEA, *Cezar Bolliac și contribuția lui la începuturile criticii muzicale românești.*

VOICANA, MIRCEA, *Walter Wiora, Musikwissenschaft und Universalgeschichte* (publicat în *S.C.I.A.*, nr. 1/1962).

ZOTTOVICEANU, ELENA, *Privire asupra noii creații românești pentru pian.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

* * * *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, 610 p.+8 pl., 93,50 lei.

* * * *Jean Alexandru Steriadi desenator*, Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. G. Oprescu. 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

* * * *Ştefan Popescu desenator*, Album întocmit de acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu, cu o prefaţă de acad. G. Oprescu, 23 p. +206 reproduceri, 60 lei.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN — *Arhitectura Renaşterii transilvănene*, p. 251, 31,70 lei.

LUCRĂRI ÎN CURS DE APARIŢIE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

NICOLAE DUNĂRE şi colab. — *Arta populară în Valea Jiului.*

GR. IONESCU — *Istoria arhitecturii în Romînia.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro